

Joanna Waclawek

OBRAZY RAJU
CZESŁAW MYSTKOWSKI (1898-1938)
A ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE
INDII HOLENDERSKICH



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

STUDIA I MONOGRAFIE

Obrazy raju.
Czesław Mystkowski (1898-1938)
a środowisko artystyczne
Indii Holenderskich

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

JERZEGO MALINOWSKIEGO

TOM

34

Joanna Waclawek

**Obrazy raju.
Czesław Mystkowski (1898-1938)
a środowisko artystyczne
Indii Holenderskich**



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2023

**POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES**

**STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS**

Publikacja dofinansowana z programu „Doskonała nauka - wsparcie monografii naukowych
Ministra Edukacji i Nauki (numer umowy DNM/SN/549353/2022 z dnia 15. 12. 2022)



Ministerstwo
Edukacji i Nauki

Recenzenci

Prof. dr hab. Dorota Kamińska-Jones

Prof. dr hab. Gabriela Świtek

Redakcja

Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Zdjęcia

Institucje i osoby prywatne wymienione są w spisie ilustracji

Na okładce

Czesław Mystkowski, *Nad brzegiem rzeki*, 1929, akwarela na papierze, 77 x 57 cm,
kolekcja prywatna

© Copyright by Joanna Waclawek 2023

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2023

© Copyright by Wydawnictwo Tako 2023

ISBN 978-83-66758-21-6

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Książkę można zamówić:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: www.tako.biz.pl

**Mojej Mamie i Siostrze,
pamięci Mojego Taty i Tomka**

Spis treści

Podziękowania	9
Wstęp. „Polski Gauguin”?	11
Uwagi redakcyjne	13

ROZDZIAŁ 1.

Rosja-Polska-Francja, 1898–1928

1.1. Czesław Mystkowski	15
1.2. Czesław Mystkowski we Francji, 1924/1925–1928	21

ROZDZIAŁ 2.

Na Wschód, do Edenu. Jawa 1928–1930

2.1. Batawia 1928	51
2.2. Krąg Sztuki w Batawii	59
2.3. „Złożył nam dziś wizytę malarz Czesław Mystkowski”	69
2.4. „Jechałem, żeby móc to malować”	78
2.5. Batawia – cykliczne wydarzenia artystyczne w sierpniu i wrześniu 1928 roku	92
2.6. Listopad 1928–lipiec 1930	102

ROZDZIAŁ 3.

Europa 1930–1932

3.1. Wprowadzenie	117
3.2. Zakopane 1930/1931	119
3.3. Środowisko artystyczne Indii Holenderskich i pierwszy Pawilon Holenderski na Międzynarodowej Wystawie Kolonialnej w Paryżu 1931	125
3.4. Dwie europejskie wystawy indywidualne 1931–1932	139
3.4.1. Aporie rajy	139
3.4.2. „Piękno holenderskiego bogactwa kolonialnego”	146

ROZDZIAŁ 4.
Między Indiami Wschodnimi a Europą, 1933–1936

4.1. Kryzys światowy i zmiany w sztuce Indii Holenderskich na początku lat trzydziestych XX wieku	157
4.2. Mystkowski na Jawie, 1933–1934	162
4.3. Warszawa – Paryż, 1934–1935	165
4.4. „Znowu jadę do słońca”. Prace Mystkowskiego na wystawach 1936 roku w Batawii	171
4.4.1. Ogrodnik w Edenie	173

ROZDZIAŁ 5.
Przestrzeń idylliczna? Balijska twórczość Mystkowskiego
i innych artystów europejskich oraz amerykańskich
w okresie międzywojennym

5.1. W poszukiwaniu raju. Turyści, artyści i narodziny mitu Bali.	180
5.2. Narracje i narratorzy. Balijska bohema w 1937 roku a multiplikacja mitów	185
5.3. „Mystkowski maluje Bali”	190

ROZDZIAŁ 6.
Życie i śmierć na Jawie

6.1. Mystkowski w 1938 roku	213
6.2. Ślady pamięci	217
6.3. Zakończenie. Trzy zasłony	222
Wystawy Czesława Mystkowskiego	225
Wykaz źródeł	228
Spis ilustracji	245
Indeks	253

Podziękowania

Żadne dzieło nie powstaje w próżni, tak jest również w przypadku niniejszej publikacji. Nie sposób zliczyć inspiracji, które płynęły z przeczytanych książek i artykułów, jak też wysłuchanych wykładów. Tym niemniej chcę wymienić osoby, które w szczególności wpłynęły na kształt pierwszej monografii Czesława Mystkowskiego.

Przed wszystkim dziękuję moim Rodzicom oraz Siostrze i Tomkowi, jej mężowi, którzy z ogromną wyrozumiałością podchodzili do moich wędrówek za kolejnymi śladami Czesława i jego żony Corry, oferując mi niezmiennie wsparcie i zachęcając w chwilach zwątpienia. Mój Tata i Tomek nie dożyli wydania opracowania książkowego, zdążyli jednak poznać wersję pierwotną, czyli rozprawę doktorską, obronioną w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Zanim niniejsza publikacja narodziła się w jej obecnym kształcie, odeszli również prof. Anna Sieradzka, której wykładom wiele zawdzięczam, prof. Irena Huml, która kibicowała moim poszukiwaniom od samego ich początku oraz holenderscy kolekcjonerzy: Pieter van Donk i Rob Colauto, dysponujący ogromnym doświadczeniem wyrosłym z zainteresowania sztuką tworzoną w Indiach Holenderskich, którym wspierali moją pracę. Także Andrzej Wawrzyniak, zmarły w 2020 r. założyciel i pierwszy dyrektor Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, podzielił się informacjami dotyczącymi odnalezienia i odrestaurowania grobu artysty w Dżakarcie. On właśnie przyczynił się również do chwilowego powrotu zainteresowania postacią Mystkowskiego w latach siedemdziesiątych XX wieku.

Promotorem mojej rozprawy doktorskiej była prof. Anna Wierzbicka, autorka hasła poświęconego Czesławowi Mystkowskiemu w *Słowniku Artystów* i pierwsza Czytelniczka monografii. Dzięki jej ogromnej wiedzy na temat środowiska artystycznego we Francji w latach międzywojennych, którą dzieli się w kolejnych znakomitych publikacjach, liczni badacze – w tym ja – mają znacznie ułatwione zadanie. Jestem wdzięczna prof. Wierzbickiej za opiekę i wsparcie okazywane podczas pracy.

Osobno dziękuję dyrekcji Instytutu Sztuki PAN za przyznane stypendia, umożliwiające zagraniczne kwerendy.

Dziękuję także recenzentom rozprawy: profesor Gabrieli Świtek oraz profesorowi Jerzemu Malinowskiemu za wszystkie uwagi i życzliwe przyjęcie mono-

grafii Czesława Mystkowskiego. Pragnę przy tym wyrazić wdzięczność profesor Świtek za jej inspirujące wykłady w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, serdeczny stosunek do studentów, ale przy tym zawsze konstruktywną krytykę, kiedy była potrzebna. Pomogło mi to podjąć decyzję, że warto poświęcić się pracy nad monografią artysty, który mieszkał i zmarł w kolonialnej Indonezji, a który pozostawał niemal anonimowy.

Profesor Malinowski zaproponował publikację mojej rozprawy, za co jestem Mu wdzięczna, ale przede wszystkim stworzył Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, stanowiący dla polskich badaczy zagadnień dotyczących m.in. sztuki Indonezji platformę ułatwiającą dalszą pracę i kontakt z naukowcami z całego świata.

Monografia ta wiele zawdzięcza licznym rozmowom z Piotrem Mystkowskim, bratankiem malarza oraz możliwości zbadania rodzinnego archiwum. Podobnie jak jego ojciec, Paweł Mystkowski, pragnie utrwalić pamięć o dokonaniach artysty, w czym wspiera go żona. Dom Piotra i Elżbiety Mystkowskich stał się więc miejscem, do którego wielokrotnie wracałam.

Pomocą służyli mi również Anna Czarnocka z Biblioteki Polskiej w Paryżu, pracownicy biblioteki KITLV w Lejdzie, biblioteki RKD w Hadze, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Wydawnictwa Uniwersytetu w Białymstoku, a także badacze i kolekcjonerzy, w tym: Dider Hamel, Gianni Orsini, Hauw Ming, dr Heidi Hinzler oraz Koos van Brakel.

Państwu Elenie i Gabrielowi Michalikom dziękuję za pomoc w przekładach z języka rosyjskiego, jak też w kontaktach z pracownikami archiwów rosyjskich, zaś doktorowi Dariuszowi Konstantynowowi za wyjaśnienia nazw szkół. Pani Sylwii Kobuszewskiej jestem wdzięczna za tłumaczenia z języka francuskiego, zaś Monice Siudzie za niestrudzoną pracę nad przekładem tekstów z języka niderlandzkiego i wielogodzinne rozmowy. Małgorzacie Łyczykowskiej dziękuję za wspiane prowadzone lekcje języka niderlandzkiego, a Małgosi Mazur za wspólną podróż do Holandii na początku mojej przygody z archiwami holenderskimi.

Na koniec pragnę podziękować dr Agnieszce Kluczewskiej-Wójcik, za rzetelną, a przy tym pełną życzliwości opiekę redakcyjną nad niniejszą publikacją.

Wstęp. „Polski Gauguin”?

W 1971 w artykule dla magazynu „Kontynenty”, poświęconym Czesławowi Mystkowskiemu, użyto w tytule określenia „polski Gauguin”, jako najlepiej określającego twórczość i elementy biografii artysty¹. Dało to początek szeregowi publikacji, w których stwierdzano, że nazwa ta była łączona z Polakiem już w okresie jego działalności w ówczesnych Holenderskich Indiach Wschodnich².

Skojarzenie z Gauguinem bazuje na trudnych do zignorowania podobieństwach biograficznych: zniechęcenie industrialną Europą, poszukiwania prostoty i autentyzmu w Bretanii, wyjazd do odległego kraju, wreszcie związek z pochodzącą stamtąd kobietą. Zbliżone u obydwu wydają się praca nad *opus magnum* także w dziedzinie literatury, a przede wszystkim obsesyjne podejmowanie tematu tropików w malarstwie. Wyobraźnia usłużnie podsuwa obrazy z gauguinowskich przedstawień Edenu Polinezji Francuskiej, z plejadą półnagich lub nagich mieszkańców, dojrzałych owoców oraz rozkwitłych kwiatów, po czym transponuje je na ówczesne Indie Holenderskie. W centrum tej hybrydy kalejdoskopowych migawek znajduje się artysta – należący do kultury Zachodu, otoczony jedynie tym, co „obce” i „egzotyczne”.

Próba, jakiej się podjęłam, miała przede wszystkim umożliwić ustanowienie opartej na zgromadzonych materiałach opozycji dla tej wizji. Mystkowski, nawet jeśli chciał w pewnym sensie przeinterpretować na swój użytek mit ukonstytuowany przez Gauguina, w istocie przełamывał schemat³. Celem moim było, poprzez opisanie życia i twórczości tego artysty, przedstawienie środowiska, którego stał się częścią, organizacji życia artystycznego w kolonii, miejsc, w których twórcy mogli wystawiać swoje prace, a wreszcie przypomnienie szeregu osób

¹ Czesław Mystkowski, *polski Gauguin Indonezji*, „Kontynenty” 1971, nr 5 (88), s. 47.

² Zob. m.in. Henryk Mąka, *Polski Gauguin*, „Morze” 1988, nr 6 (688), s. 8–9.

³ Wystarczy nadmienić choćby, że wywodząca się z zamożnej rodziny Corry van Rhijn, żona Mystkowskiego, identyfikowała się z kulturą zachodnią, w tym religią chrześcijańską, przypuszczalnie biegle władała sześcioma językami, do tego była starsza od artysty. Anegdota o przechowywanym w rękach dalekiego krewnego malarza rzekomym portrecie Corry, który ukazuje smukłą czarnooką piękność, w zawoju na włosach i z odsłoniętą piersią, a w rzeczywistości jest dość tendencyjnym przedstawieniem balijskiej kobiety, uświadamia tylko, jak silna jest potrzeba uzupełniania „białych plam” w biografii artysty, elementami stanowiącymi konstrukcję jakiegoś utrwalonego już w kulturze mitu.

kształtujących lub jedynie dopełniających obraz sztuki w Indiach Holenderskich. Miałam nadzieję osadzić prace polskiego malarza w kontekście twórczości innych artystów, którzy także działali w kolonialnej Indonezji oraz zbadać, które elementy doświadczanej przestrzeni decydował się przekładać na język swojej sztuki.

Skupiam się jednak nie tylko na latach 1928–1938, czyli ostatniej dekadzie życia Mystkowskiego, spędzonej przede wszystkim w kolonii. Aby możliwym było dyskusowanie o nim, jako artyście, już w kontekście środowiska Indii Holenderskich, w rozdziale pierwszym nakreśliłam początki jego rozwoju artystycznego jeszcze w Europie – Rosji, następnie niepodległej Polsce a przede wszystkim we Francji, gdzie poznał swoją przyszłą żonę.

Czesław Mystkowski po raz pierwszy zobaczył Jawę schodząc z pokładu P.C. Hooft 4 lutego 1928 roku. Jego późniejsze prace są odbiciem tylko części tego, co go otaczało, dlatego w rozdziale drugim przedstawiłam obraz Batawii, stolicy administracyjnej kolonii, oraz Weltevreden będącego miastem-parkiem, swoistym europejskim uporządkowanym Edenem, ze szpalerami drzew, rozległymi trawnikami i willową zabudową. Opisuję w nim także początki i zarys historii Kręgu Sztuki (Kunstkring), Stowarzyszenie Artystów Plastyków (Vereeniging van Beeldende Kunstenaars) i Zrzeszenia Kręgów Sztuki (Bond van Nederl.-Indische Kunstkringen) – instytucji i organizacji kluczowych dla środowiska artystów tworzących w kolonii aż do inwazji japońskiej na Indie Holenderskie w 1941 roku.

Zasadnicza część tego rozdziału odnosi się do pierwszych dwóch lat działalności Mystkowskiego na Jawie. Chciałam w niej znaleźć odpowiedzi na pytania, czy polski artysta był zauważalny wśród artystów w kolonii, jakie były reakcje krytyki, a także jak funkcjonowało całe środowisko skupione wokół Kręgów.

W rozdziale trzecim wyodrębniłam trzy główne tematy, wokół których koncentruje się moja narracja. Pierwszym jest krótki pobyt Czesława Mystkowskiego i Corry Mystkowskiej-van Rhijn w Polsce. Drugi związany jest z Międzynarodową Wystawą Kolonialną w Paryżu w 1931 roku, gdzie w Pawilonie Holenderskim znalazły się także prace Polaka. Uwagę poświęcam w znacznym stopniu prześledzeniu relacji w środowisku artystów z kolonii i ich wpływu na kształtowanie się wizji sekcji holenderskiej. Trzecia część dotyczy dwóch wystaw indywidualnych Mystkowskiego – w Paryżu i Amsterdamie. Omawiam w niej wybrane prace tam zaprezentowane, skupiając się na analizie, w jaki sposób mogą być one odczytane. Poruszam także kwestię historii określenia *mooi Indië*, czyli „piękne Indie”, które współcześnie funkcjonuje jako nazwa sztuki, zwłaszcza malarstwa pejzażowego, całego okresu kolonialnego w Indiach Holenderskich, w odniesieniu przede wszystkim do dzieł artystów o korzeniach europejskich.

Rozdział czwarty porusza wątki związane z latami 1933–1936, kiedy Mystkowski podróżowali pomiędzy kolonią a Europą, bezskutecznie usiłując zrealizować dwa plany artysty: przeprowadzkę do Polski i organizację tam wystawy jego prac.

W rozdziale piątym umieściłam opis praktyk narracyjnych przeobrażających realny byt, jakim jest wyspa znajdująca się na wschód od Jawy – Bali i jej mieszkańcy, w przestrzeń wyobrażoną. Omówiłam także samo wykorzystanie tego mitu do budowania kolejnych – własnych i cudzych „pod-mitów” w kontekście cudzoziemców tworzących artystyczną bohemę wyspy. Ostatnia część tego rozdziału poświęcona jest próbie odpowiedzi na pytanie, gdzie Mystkowski przebywał podczas swojego rocznego pobytu na Bali, a także jak przedstawił wyspę w swoich pracach.

Szósty rozdział składa się z dwóch części – poświęconej ostatnim trzem miesiącom życia artysty oraz próbom przywracania pamięci o nim po II wojnie światowej.

Nietrudno zauważyć, że dukt narracji wytyczają wydarzenia z życia Mystkowskiego, w kolejności chronologicznej. Uznałam, że taka konstrukcja najlepiej pozwoli na przybliżenie różnorodności życia artystycznego i wydarzeń związanych ze sztuką, przy okazji których pojawiało się nazwisko polskiego artysty.

Uwagi redakcyjne

Zapisy słów i nazwisk oraz nazw w cytatach zachowują swoją formę oryginalną, w miarę możliwości z podaniem w nawiasach współczesnego zapisu, ale już przy nazwach miejscowych w Holenderskich Indiach Wschodnich stosuję współczesne zasady pisowni, czyli np. nie Bandoeng tylko Bandung – z wyłączeniem miejsca wydania katalogów i innych publikacji. Konsekwentnie piszę jednak o Batawii, nie Dżakarcie, Buitenzorgu, nie Bogorze, a także o Holenderskich Indiach Wschodnich, nie Indonezji, o ile nie zostało to wskazane inaczej. W kilku przypadkach zdecydowałam się na użycie nazwy Indonezyjczycy. W ślad za profesorem Jerzym Kochem, tłumaczem powieści *Max Havelaar*⁴, stosuję także wymiennie nazwy Indie Holenderskie, Indie Wschodnie, Indie i kolonia. W czasach Mystkowskiego dzisiejsze Indie określane były jako Indie Brytyjskie, natomiast w prasie niderlandzkojęzycznej w kolonii, a dzisiejszej Indonezji, najczęściej jednak upraszczano zapis Holenderskie Indie Wschodnie do samego tylko środkowego członu „Indie”.

Ze względu na obszerność tekstów do których odnoszę się w pracy, przypisy zostały utworzone osobno dla każdego rozdziału.

⁴ Multatuli, *Max Havelaar, czyli aukcje kawy Holenderskiego Towarzystwa Handlowego* [tłum.: Jerzy Koch], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994.

Większość dzienników z pierwszej połowy XX wieku, zwłaszcza ukazujących się w holenderskiej kolonii nie miała paginacji, dlatego w przypisach w odniesieniu do dzienników stosowany jest zapis bez podania numeru strony. Podobnie katalogi wystaw zwykle pozbawione były paginacji, a niekiedy również daty i miejsca wydania, więc zapis został uzupełniony podanymi w kwadratowych nawiasach rokiem danej ekspozycji oraz nazwą miejsca, w którym się odbywała.

W nielicznych przypadkach niemożliwe było podanie pełnych imion artystów oraz publicystów działających w Indiach Holenderskich. Należy przy tym dodać, że we współczesnych opracowaniach przyjęły się formy skrócone, odnoszące się do kilku osób związanych ze sztuką w Indiach Wschodnich, stąd np. powszechnym zapisem w literaturze przedmiotu będzie forma: „W.O.J. Nieuwenkamp” zamiast „Wijnand Otto Jan Nieuwenkamp”, „P.A.J. Moojen” zamiast „Pieter Adriaan Jacobus Moojen” oraz „H.A.L. Wichers” zamiast „Hendrik Arend Ludolf Wichers”. Podobnie zatem stosowane one będą w niniejszej pracy, z ich rozwinięciem przy pierwszej wzmiance oraz w indeksie nazwisk.

Nie zawsze możliwe było również podanie sygnatur dokumentów archiwalnych, między innymi pochodzących z archiwum Andrzeja Wawrzyniaka, które w momencie kwerendy nie stanowiło usystematyzowanego i opisanego zbioru.

Fragmenty niniejszego opracowania zostały opublikowane w formie artykułu *Czesław Mystkowski i środowisko artystyczne Batawii w dwudziestoleciu międzywojennym*, który ukazał się w „Sztuce i krytyce” w 2019 roku⁵.

⁵ Joanna Waclawek, *Czesław Mystkowski i środowisko artystyczne Batawii w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Sztuka i krytyka” 2019 (80) nr 5, s. 32–54.

ROZDZIAŁ 1.

Rosja-Polska-Francja, 1898-1928

1.1. Czesław Mystkowski

„Mimo suchości właściwej wszelkiemu materiałowi, który składa się tylko z faktów, splamiliśmy się tu najpierw biografią w pigułce, która w tym przypadku niech posłuży za wyjaśnienie wielu rzeczy dotyczących koncepcji obrazów Mystkowskiego. Urodzony siedemnastego lipca 1898 roku w Dubnie w środowisku artystycznym, odbył wykształcenie w École [w oryginale błędny zapis „Ecole”] des Beaux Arts w Moskwie. Kontynuował swoje studia w Warszawie do roku 1919, kiedy to czerwień ze Wschodu wstrząsnęła jego życiem. Podczas swojego pobytu w Rosji został wzięty do niewoli przez bolszewików, jednakże udało mu się w sensacyjny sposób uciec. Po powrocie do ojczyzny walczył jako oficer rezerwy powiązany ze sztabem generałów, pod dowództwem Piłsudskiego, przeciwko Armii Czerwonej. W 1923 roku Mystkowski osiedlił się w Paryżu, gdzie, wkładając w to dużo energii, studiował dalej i co roku eksponował swoje prace na znanych wystawach w Salon National i Salon d’Automne. W 1928 roku wyruszył do Indii”¹.

W ten zwięzły sposób autor artykułu z wydawanego na Jawie dziennika „Bataviaasch Nieuwsblad” przedstawił czytelnikom trzydzieści lat z życia Czesława Mystkowskiego. W powyższym opisie zwraca uwagę kilka elementów. Przede wszystkim przekonanie, że detale z życia artysty pozwalają wyjaśnić „wiele rzeczy dotyczących koncepcji” stworzonych przez niego prac. Po drugie, mitologizacja, a przynajmniej lekkie wyolbrzymienie niektórych wydarzeń (sensacyjna ucieczka, walka pod dowództwem Piłsudskiego). Po trzecie zaś – co w tym momencie najważniejsze – podane fakty.

Tekst powstał za życia Mystkowskiego jest więc szczególnie cenny, ponieważ większość wzmianek biograficznych poświęconych artyście, a funkcjonujących w Polsce jako główne źródła informacji na jego temat, powstało kilkadziesiąt lat

¹ *Koloniale Schilderkunst. Czeslaw Mystkowski, schilder en psycholoog*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1936 (2 IV). Tłumaczenie tego oraz kolejnych tekstów z języka niderlandzkiego: Monika Siuda.

po jego śmierci. Wiele z nich napisano na podstawie jednego zespołu materiałów zawierających różnej wartości informacje, po części zebrane, a po części stworzone przez Andrzeja Wawrzyniaka, założyciela i wieloletniego dyrektora Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, zmarłego w 2020 roku. Ów korpus dokumentów miał tak duży wpływ na wiedzę o Mystkowskim, że oparł się na nim nawet brat artysty, spisując wspomnienia w pięćdziesiątą rocznicę śmierci malarza².

W żadnej wzmiance powojennej, ani we „Wspomnieniach” Pawła Mystkowskiego, nie ma informacji o pobycie Czesława w Moskwie. Niemniej w prasie indyjskiej wątek ten był często wywoływany przez samego artystę. Studia w Moskwie, Warszawie i wystawy w Paryżu mogły świadczyć o jego swobodnym poruszaniu się pomiędzy różnymi światami i narracjami, budując obraz osoby o bogatym doświadczeniu, związanej zarówno z „cywilizowanym Wschodem”, jakim była przedrewolucyjna carska Rosja, jak i zachodnim ośrodkiem artystycznym *per se*, czyli Paryżem.

Co ciekawe, w ogłoszeniach zamieszczanych przez niego w prasie oraz wywiadach, Mystkowski całkowicie pomijał wątek nauki malarstwa w Saratowie, podawany w każdym powojennym tekście o artyście.

Mystkowski pochodził z ziemiańskiej rodziny, związanej z Kresami Wschodnimi; Dubno, miejsce jego urodzenia, należało wówczas do Rosji. Jak podkreślał jego brat, była to rodzina „artystyczno-muzyczna”, prawdopodobnie także często zmieniająca miejsce zamieszkania, co mogło wynikać z pracy ojca artysty, Macieja Aleksandra herbu Jastrzębiec Mystkowskiego, który był muzykiem. Udzielając lekcji muzyki przeprowadzał się wraz z żoną Adolfiną z domu Habdank Krużewską i dziećmi do kolejnych miejscowości. Z przekazów rodzinnych wynika, że w Dubnie urodził się tylko Czesław, nie wiadomo jednak ile lat tam mieszkali. 23 czerwca 1898 roku, gdy przyszedł na świat, miał pięć starszych sióstr – Walentynę, Anastazję, Marylę, Helenę i Jadwigę. Ostatni z rodzeństwa, najmłodszy Paweł, urodził się w 1903 roku już w Carycynie (obecnie Wołgograd) (il. 1).

Carycyn należał wówczas do guberni saratowskiej i jest prawdopodobne, że przyszedł artysta rozpoczął naukę właśnie w wysuniętym nieco bardziej na północ, ale również położonym nad Wołgą Saratowie. Jego brat tak opisywał początki edukacji Czesława: „[...] zaczął malować już we wczesnym dzieciństwie. Nauka w gimnazjum nie szła mu lekko. W przebrnięciu do matury pomagali mu sami nauczyciele, widząc w nim niewątpliwy talent rysunkowy, a on rewanżował im się robieniem portrecików na lekcjach. Studia malarskie rozpoczął w Szkole

² Paweł Mystkowski, „Wspomnienia o Czesławie Mystkowskim, artyście – malarzu, w 50 rocznicę jego śmierci”, rękopis z archiwum prywatnego Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty; w archiwum Andrzeja Wawrzyniaka znajduje się przepisana na maszynie wersja tego dokumentu.



Il. 1. Rodzina Mystkowskich, Omsk, 1907 r.: 1) Walentyna Mystkowska, 2) Anastazja Mystkowska, 3) Adolfina Jastrzębiec Mystkowska, z domu Habdank Kruszewska, 4) Maryla Mystkowska (nieobecna podczas wykonywania zdjęcia), 5) Czesław Mystkowski, 6) Maciej Aleksander h. Jastrzębiec Mystkowski, 7) Paweł Mystkowski, 8) Helena Mystkowska, 9) Jadwiga Mystkowska. Fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

Sztuk Pięknych w Saratowie w Rosji, w ukończeniu której przeszkodziła mu I wojna światowa”³.

Jak sam artysta podawał w ogłoszeniu, odbył „studia akademickie w Moskwie”⁴. Przed rewolucją działały tam dwie szkoły, w których można było rozwijać talent plastyczny, Moskiewska Szkoła Malarstwa, Rzeźby i Budownictwa (*Московское училище живописи, ваяния и зодчества*) oraz Cesarska

³ *Tamże*, s. 1. Należy dodać, że w artykule poświęconym wystawie Mystkowskiego w 1927 roku, Edward Woroniecki podawał, że artysta studiował w Warszawie oraz Petrogradzie, czyli Petersburgu, nie w Moskwie. E. [Edward] Woroniecki, *L'Art polonais à Paris. Expositions de: [...] M.K. Cykowski et Cz. Mystkowski chez Durand-Ruel*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, 1927 nr 24, s. 889.

⁴ „Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië” 1928 (25 II). Dalej w tekście podawany będzie skrótowy zapis tytułu: „Nieuws van den Dag”.

Główna Szkoła Artystyczno-Rzemieślnicza im. Stroganowa (*Императорское Строгановское Центральное художественно-промышленное училище*), przy czym ta ostatnia szkoliła raczej w zakresie projektowania i rzemiosła artystycznego niż malarstwa⁵. W Saratowie działała natomiast założona w 1897 roku Szkoła Rysunkowa im. Bogolubowa (*Боголюбовское рисовальное училище*), będąca filią petersburskiej Głównej Szkoły Rysunku Technicznego barona Stieglitzza (*Петербургское центральное училище технического рисования барона Штиглицца*) i „jedną z niewielu powszechnie dostępnych kulturalno-edukacyjnych instytucji carskiej Rosji”⁶.

Nie udało się ustalić, czy słowa z cytowanego na wstępie artykułu, o bolszewickiej niewoli i „sensacyjnej” ucieczce, odnosiły się do rzeczywistych wydarzeń, czy też miały ubarwić i tak przecież interesujący życiorys. Pewne natomiast jest, że po I wojnie światowej⁷ rodzina Mystkowskich przeniosła się do niepodległej Polski, gdzie Czesław jako ochotnik wstąpił do wojska (il. 2). Z relacji otrzymanej przez Annę Wierzbicką podczas układania hasła do *Słownika Artystów Polskich* wynika, że otrzymał przydział do działu kartografii w sztabie głównym w Warszawie. Ze względu na niekompletność materiałów archiwalnych Centralnego Archiwum Wojskowego, spowodowanej stratami wojennymi, nie udało się potwierdzić tej informacji. Jednak, biorąc pod uwagę ten ślad, można przypuszczać, że Czesław Mystkowski przydzielony został do VIII oddziału sztabu generalnego, czyli Oddziału Geograficznego, w którego kompetencjach leżało opracowywanie, druk oraz zaopatrzenie wojska w mapy topograficzne⁸.

Paweł Mystkowski pisze we „Wspomnieniach”, że brat powrócił do nauki malarstwa, kontynuując ją w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Karola Tichego, a według relacji brata, z której korzystała Anna Wierzbicka przygotowując hasło do *Słownika Artystów Polskich*, równocześnie ze studiami na SSP uczęszczał na kurs nauczycieli rysunku⁹. Niestety materiały archiwalne związane z działalnością Szkoły Sztuk Pięknych są niekompletne, ta informacja więc nie mogła

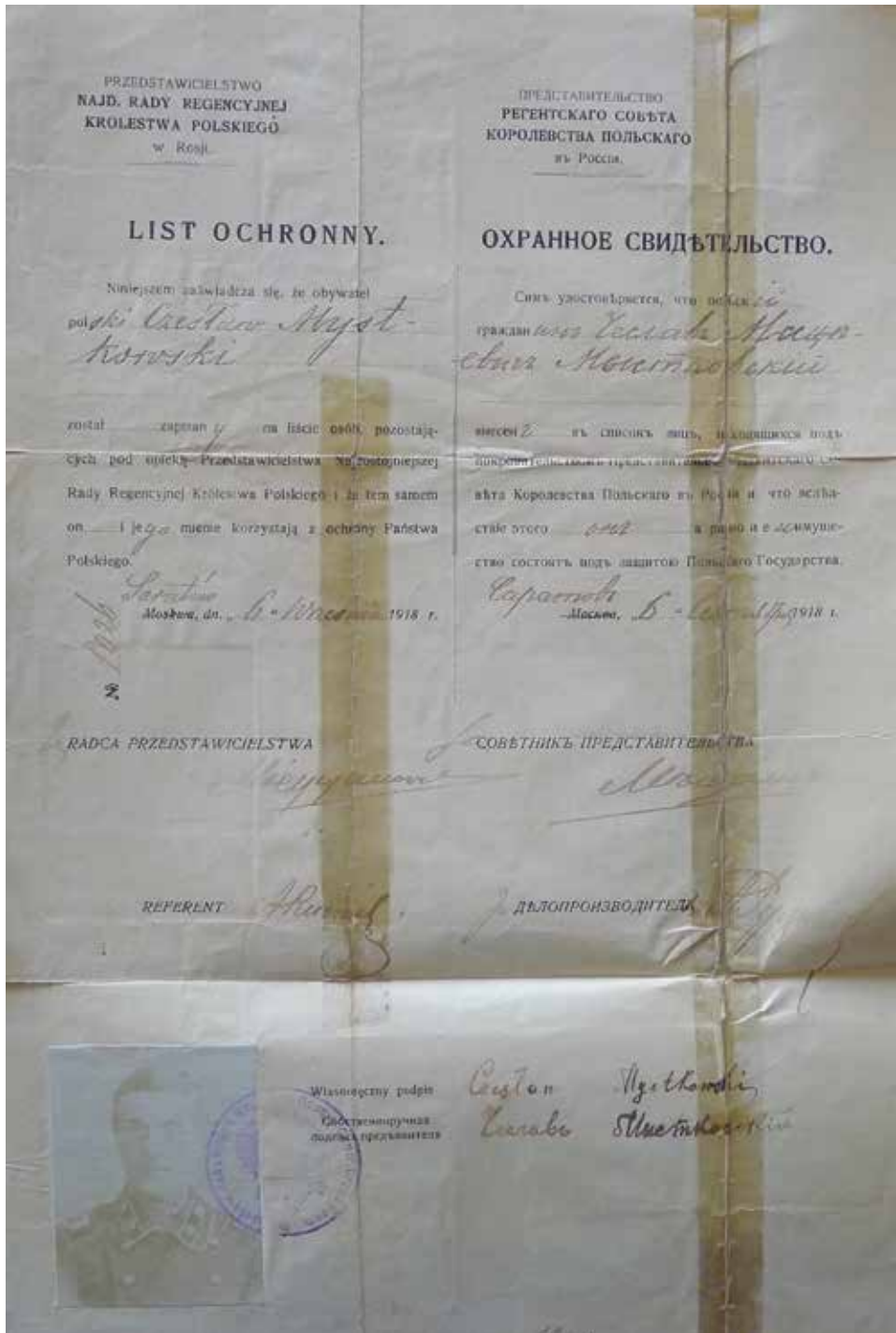
⁵ Zob. Wendy Salmond, *Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia. The Case of the Stroganov School*, „Studies in the Decorative Arts” 1994, nr 2 (t. 1), s. 2–24.

⁶ Tłumaczenie z oficjalnej strony uczelni, obecnie Saratowskiej Szkoły Artystycznej im. A.P. Bogolubowa, <http://bosarts.ru.net/> [dostęp maj 2018]. Dziękuję państwu Elenie i Gabrielowi Michalikom za pomoc w przekładach z języka rosyjskiego, jak też w kontaktach z archiwami rosyjskimi, zaś doktorowi Dariuszowi Konstantynowowi za wyjaśnienia nazw szkół.

⁷ Brat artysty wskazuje konkretnie na rok 1919. Paweł Mystkowski, *dz. cyt.*, s. 1.

⁸ Rafał Szabała-Chełmiński, *Sztab Generalny (Główny) Wojska Polskiego w latach 1918–1939*, [w:] „Studia i materiały” 2018 (9) nr 2, s. 182.

⁹ Anna Wierzbicka, „Mystkowski Czesław”, [w:] Janusz Derwojed (red.), *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. V (Le-M), Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1993, s. 681–682.



Il. 2. „List Ochronny” Czesława Mystkowskiego z 6 września 1918 roku, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty



Il. 3.
Czesław Mystkowski,
Para na kanapie,
(zapewne początek
lat dwudziestych
XX w.), rysunek
ołówkiem na papierze,
31,5 x 23,5 cm, kolekcja
prywatna

zostać potwierdzona bez żadnych wątpliwości¹⁰. Jest to jednak prawdopodobna wersja, Mystkowski niewątpliwie opanował technikę i wykształcił swoje charakterystyczne wyczucie koloru jeszcze przed wyjazdem do Francji.

W okresie studiów w Warszawie powstał jedyny obraz, który można przy obecnym stanie wiedzy o artyście wskazać, jako stworzony przed 1922 rokiem. Znany jest niestety jedynie z tytułu – *U grobu Pana*, a pokazany został na wystawie zbiorowej w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych¹¹. Rok później Mystkowski wykonał ilustracje do książki Władysława Różańskiego *Młodzi geometrzy*¹².

Prawdopodobnie z tego także okresu początku lat dwudziestych pochodzi sygnowany, ale niedatowany rysunek *Para na kanapie*, wykonany ołówkiem (il. 3).

Kilkuletni pobyt w Warszawie był dla artysty okresem, w którym zmagać musiał się z trudną sytuacją finansową. „Mystkowski mieszkał w 2-pokojowym mieszkaniu wraz z młodszym o 5 lat bratem Pawłem, który jeszcze się uczył. Zarabiał na skromne utrzymanie swoje i częściowo brata malarstwem, głównie portretami, najczęściej krawcom za ubranie, szewcom za buty oraz sklepikarzem”¹³.

¹⁰ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych, zbiór akt sprzed września 1939 r. Także: Ksawery Piwocki, „Spis studiujących w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1904–1963/64”, [w:] Tegoż, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904–1964*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1965, s. 142–238.

¹¹ *Salon Doroczny, 1921/1922*, TZSP, Warszawa [1921].

¹² Władysław Różański, *Młodzi geometrzy*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1923.

¹³ Paweł Mystkowski, *dz. cyt.*, s. 1. „Wspomnienia” nie są pisane w pierwszej osobie, być może zostały stworzone z myślą o publikacji.

Zarówno we „Wspomnieniach”, jak i w rozmowie z autorem artykułu dla „Expressu Wieczornego” brat artysty podkreślał, że marzeniem Mystkowskiego było kontynuowanie studiów malarskich w Paryżu. Zgodnie z relacją młodszego z braci sprzedali więc mieszkanie i za uzyskane pieniądze wyjechali do Francji¹⁴.

Ustalenie dokładnej daty wyjazdu nie jest możliwe. Niewiadomą pozostaje także, czy bracia mieszkali we Francji razem, a jeśli tak, to przez jaki czas. Paweł Mystkowski z pewnością nie przebywał w Paryżu na początku 1928 roku, na co wskazują zdjęcia przesyłane mu przez Czesława do Polski oraz nieobecność na ślubie brata. Pewnym jest natomiast, że w 1925 roku artysta mieszkał już nad Sekwaną, co potwierdza datowanie prac.

1.2. Czesław Mystkowski we Francji, 1924/1925-1928

Mystkowski był jednym z licznych twórców, którzy w tamtym czasie zjeżdżali do Paryża, aby uzupełnić swoją edukację. Początkowy okres w nowym kraju zapewne nie był łatwy dla młodego artysty. Nie miał pieniędzy wystarczających na spokojną egzystencję, nie znał także biegle języka, być może dopiero uczył się go we Francji. We wspomnianym już artykule dla „Bataviaasch Nieuwsblad” z 1936 roku autor zwracał uwagę, że „francuski malarza pozostaje odrobinę w tyle za sposobem, w jaki posługują się tym językiem sangwiniczni Paryżanie”¹⁵. Ewentualna bariera językowa nie była niczym niezwykłym dla artystów tłumnie wówczas ściągających do Francji, nie wpływała również na możliwość rozwoju artystycznego¹⁶. Polacy, którzy stanowili znaczącą część¹⁷ tej międzynarodowej artystycznej kolonii, mogli czuć się w Paryżu jak u siebie. Z katalogów wystaw w których Czesław Mystkowski brał udział podczas swojego pierwszego pobytu we Francji wiemy, że zatrzymał się pod adresem: Bulwar Montparnasse 43, w VI dzielnicy Paryża.

¹⁴ W artykule z „Expressu Wieczornego” znajduje się wzmianka, że bracia sprzedali mieszkanie, aby Czesław mógł wyjechać, jednak informacje spisane we „Wspomnieniach” wskazują, że wyjechali razem. Patrz: Paweł Mystkowski, *dz. cyt.*, s. 1, (grt), *Run na obrazy polskiego malarza Indonezji Czesława Mystkowskiego*, „Express Wieczorny” 1971 (15 VI).

¹⁵ *Koloniale Schilderkunst. Czesław Mystkowski, schilder en psycholoog*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1936 (2 IV).

¹⁶ Jan Brzękowski pisał, że „Polacy w Paryżu mają zwyczaj przebywania wśród rodaków, dlatego ich francuszczyzna utrzymuje się w stanie rudymentalnym; często po kilkuletnim pobycie w Paryżu nie mówią lepiej niż w chwili przyjazdu”. Jan Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Kraków 1975, s. 65. Zob. także: Jan Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz*, Nakładem Funduszu Wydawniczego Leopolda Wellisza, Warszawa 1935, s. 152.

¹⁷ Jak wskazuje Hanna Bartnicka-Górska: „Najliczniejszy udział Polaków [w paryskich salonach] [...] przypadł na lata 1925–1929”. Hanna Bartnicka-Górska, „Polskie środowisko artystyczne Paryża lat dwudziestych” [w:] Mieczysław Morka, Piotr Paszkiewicz (red.), *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Instytut Sztuki PAN, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1993, s. 291–292.

Wielu polskich twórców przybywających nad Sekwanę wtapiało się bez trudu w to swoiste "rodzime getto"¹⁸. W 1924 roku, a więc w czasie, kiedy pojawił się tam także Mystkowski, Bronisława Kramsztykowa pisała: "Na Montparnassie czuję się zupełnie jak w Warszawie, inna tylko ulica, ale nastrój bardzo podobny. Prawdziwego Paryża wcale nie oglądam"¹⁹.

Życie towarzyskie Paryża w tamtym czasie koncentrowało się – podobnie jak przed wojną – w licznych kawiarniach. Wśród Polaków szczególną popularnością cieszyła się chociażby Rotonde, znana obecnie przede wszystkim z fotografii, wykonanej w 1925 roku, przedstawiającej polskich twórców i ludzi związanych ze sztuką. Było to jednak tylko jedno z popularniejszych wśród rodaków miejsc. Halina Ostrowska-Grabska skrupulatnie wyliczała co częściej odwiedzane: „Lewobrzeżni przybysze koczowali zazwyczaj na szlaku ciągnącym się od Gare Montparnasse, mającej naprzeciwko Café Versailles z restauracją, gdzie jadalni w dni tłuste, po nadejściu pieniędzy z kraju lub po niezwykłym przypadku sprzedania pracy z Salonu Niezależnych lub innej wystawy. Szlak ten ciągnął się dalej przez Campagne Première i skrzyżowanie bulwaru Montparnasse, gdzie była jadalnia Delmasów [...]. Potem przebiegał przez Café du Dome i Rotonde, by dotrzeć do Place de l'Observatoire [...]. Na ten plac (z drugiej strony na wylot Ogrodów Luksemburskich) wychodziły werandy Clôserie des Lilas. Tu bardziej już wciągnięci w życie artystyczne Paryża Polacy spotykali artystów francuskich"²⁰. W Clôserie des Lilas dawniej chętnie bywali m.in. Paul Fort, Apollinaire, Baudelaire, Verlaine, a po pierwszej wojnie światowej rozślawił ją Ernest Hemingway. Kawiarnię na rogu bulwarów Montparnasse i Raspail upodobał sobie także Mystkowski. Jak wspominał Kazimierz Helle: „Przed kilku laty zbierała się paczka polskich artystów, z małą domieszką ludzi 'pióra i nożyc' w kawiarni Closerie des Lilas na Montparnassie. Stałym bywalcem wśród malarzy bywał tam Czesław Mystkowski, tęgi malarz, wesoły chłop i dobry kolega"²¹. Z Polaków bywał tam także grafik i malarz Stefan Mrożewski²².

Niewielka liczba zachowanych materiałów dotyczących życia artysty nie pozwala odpowiedzieć na pytanie, jak szerokie miał w tamtym czasie grono znajomych, ani czy w Paryżu miał kontakt z twórcami, których poznał jeszcze w Polsce. Jest to jednak prawdopodobne, chociażby w przypadku Mrożewskiego, który został przyjęty do Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie w 1923 roku, mógł więc

¹⁸ Xawery Glinka, *Paryż mojej młodości*, White Eagle Press Ltd., Bejrut 1950, s. 24.

¹⁹ Renata Piątkowska, *Między „Ziemiańską” a Montparnasse'em. Roman Kramsztyk*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2004, s. 155.

²⁰ Halina Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848–1939*, PIW, Warszawa 1978, s. 100.

²¹ Kazimierz Helle, *Moja znajomość z Jawą*, „Naokoło świata” 1932, nr 100 (sierpień), s. 84.

²² Zygmunt S. Klingsland, *Les gravures sur bois de Mrożewski*, „Pologne Littéraire” 1930, nr 47–48, s. 3.

znać Mystkowskiego z czasów studiów²³. We „Wspomnieniach” brata znajdujemy wzmiankę jedynie o dwóch artystach, których Czesław uważał za bliskich przyjaciół. Drugim, obok Mrożewskiego, miał być Jan Cybis, kolorysta współzałożyciel grupy kapistów, choć analizowane archiwalia i publikacje jak dotąd nie doprowadziły do odszukania śladu, który mógłby to stwierdzenie potwierdzić. Można jednak dodać, że w przyjacielskich stosunkach pozostawał Mystkowski z pewnością z rzeźbiarzem i malarzem Stefanem Kergurem oraz malarzem i grafikiem Franciszkiem Prochaską²⁴. Ten ostatni był zaprzyjaźniony ze wspomnianym wcześniej Mrożewskim, z kolei Kergur, jako prezes Związku Artystów Polskich, pozostawał w kontaktach z szerokim kręgiem osób związanych ze sztuką. Polscy twórcy zazwyczaj pozostawali dobrze zorientowani w swoim własnym środowisku²⁵. Jeśli więc nie przez przyjaźnie zawarte jeszcze w kraju, to przez aktywny udział w życiu artystycznym Polonii w Paryżu, także Mystkowski szybko nawiązał nowe znajomości. Prawdopodobnie do kręgu jego znajomych lub przyjaciół należał również Kazimierz Cykowski, malarz akwarelista, który w tym czasie wrócił do Francji z podróży po Hiszpanii, Korsyce i Afryce.

Z okresu 1925–1927 zachowała się teczka artysty, zawierająca – oprócz szkiców i rysunków, będących głównie studiami postaci – także kilkanaście portretów, z których większość powstała w technice pasteli i kredką, nieliczne akwarelą. Różna jest także ich warość artystyczna, wszystkie jednak powstały na podobnym, zwykłym papierze. Jako że prace te były przechowywane w prywatnej teczce i zaliczał się do nich m.in. niewielki portret przyszłej żony Mystkowskiego, można przypuszczać, że przynajmniej na części z nich artysta sportretował swoich znajomych. Na słuszność takiej interpretacji wskazywać mogą dwa ujęcia mężczyzny w okularach (obydwa w kolekcjach prywatnych). Jedno z nich powstało w technice akwareli, drugie kredki, obydwa charakteryzuje nasycenie kompozycji dominantą czerwonej barwy (il. 4, 5). Odczuwalna jest w nich także pewna kameralność. Portretowany wyraźnie czuł się swobodnie w obecności Mystkowskiego, przez co obydwa jego wizerunki nie sprawiają wrażenia typowego portretu wykonywanego na zamówienie, lecz portretów przyjaciela lub dobrego znajomego.

Analiza zachowanych fotografii osób związanych z École de Paris w połowie lat dwudziestych XX wieku nie przyniosła jak dotąd żadnego przełomu, nie jest

²³ Maria Grońska, „O graficznej twórczości Stefana Mrożewskiego”, [w:] Alina Ozimek, Małgorzata Kozłowska (red.), *„Czarodziej ryłca”. Wystawa w sto dziesiątą rocznicę urodzin Stefana Mrożewskiego 1894–1975*, Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2004, s. 6.

²⁴ Kergur był świadkiem na ślubie Corry i Czesława, zaś po wystawie w 1935 roku w Paryżu, prace Mystkowskiego pozostały pod opieką Prochaski.

²⁵ Jan Lorentowicz stwierdzał, że „wszyscy [Polacy] znali się na wylot, wiedzieli o sobie wszystko, wiedzieli nawet za wiele [...]”, Jan Lorentowicz, *dz. cyt.*, s. 151.



Il. 4. Czesław Mystkowski, *Portret mężczyzny w czerwieni*, (zapewne 1925-1927), akwarela na papierze, 25 x 36,5 cm, kolekcja prywatna



Il. 5. Czesław Mystkowski, *Portret mężczyzny w czerwieni II*, (zapewne 1925-1927), rysunek kredką na papierze, 42 x 32 cm, kolekcja prywatna

jednak wykluczone, że w miarę pojawiania się kolejnych opracowań, lub dostępu do nieznanymi obecnie materiałów, uda się przypisać nazwiska przynajmniej do części z tych obecnie anonimowych przedstawień.

W toku prac nad monografią udało się dotrzeć do kilku portretów, również wykonanych w technice akwareli, ale wyraźnie odróżniających się od wspomnianych wcześniej. Zapewne powstały one na zamówienie, wskazuje na to zarówno dobrej jakości papier (mający przełożenie na większy format), jak i staranność wykonania. Pomimo upływu lat, nadal uderzają bogactwem koloru i subtelnym modelunkiem. Jedną z nich jest realistyczny *Portret mężczyzny w okularach* (1926) (il. 6).

Portretowanego przedstawiono w półprofilu, lekko zwróconego twarzą w lewą (prawą – patrząc od widza) stronę. W partii głowy akwarelę poprzedził rysunek kredką, a walorowy modelunek dodatkowo wydobył rysy mężczyzny. Malarsko oddano partię ramion, swobodnymi, szerokimi pociągnięciami pędzla jedynie zaznaczając strój, od skraju kołnierzyka koszuli i marynarki do dolnej krawędzi obrazu, gdzie łagodnie zanika.



Il. 6.
Czesław Mystkowski,
*Portret mężczyzny
w okularach*, 1926,
akwarela na papierze,
55 x 41 cm, kolekcja
prywatna

Wedle słów brata, „[p]racownia na Montparnasje, nawet ładna i wygodna, ale źle opalana, w połączeniu z niedożywieniem, przyczyniły się do rozwinięcia się choroby płucnej”²⁶. Problemy zdrowotne, wywołane warunkami, w jakich przebywał Mystkowski w Paryżu, wpłynęły na to, że w Indiach Holenderskich często chorował i w zaledwie kilkanaście lat doprowadziły do jego przedwczesnej śmierci. Pracownia pozostawała głównym miejscem pobytu artysty we Francji, ale oczywiście – podobnie jak wielu innych twórców – Mystkowski wyprawiał się także poza stolicę. Znane prace, w przeważającej części datowane, pozwalają w przybliżeniu prześledzić mapę tych podróży.

Z datowań wynika, że w kwietniu i wrześniu 1925 roku artysta odwiedzał malowniczą dolinę Chevreuse, około 40 kilometrów na południowy zachód od Paryża. Okolica słynąca z pięknych widoków i uroku wzniesionych z kamienia domów, przyciągała spragnionych kontaktu z przyrodą i historią. Znane są tylko

²⁶ Paweł Mystkowski, *dz. cyt.* s. 2.



Il. 7. Czesław Mystkowski, *Czytająca z Asnières II*, 1926, rysunek kredką na papierze, 27 x 42 cm, kolekcja prywatna

dwie prace autorstwa Czesława Mystkowskiego z jego pobytu w Vallée de Chevreuse. Obydwie sprawiają wrażenie bardziej studiów formy i koloru niż pejzaży. Na niewielkich akwarelach (około 32 x 23 cm każda, kolekcja prywatna) brak jest przedstawień przyrody lub zabytków historycznych. Kompozycje wypełniają płaszczyzny syntetycznie potraktowanych ścian i dachów kilku budynków. O ile w wersji powstałej – zgodnie z datowaniem – we wrześniu, plamy barwne zamknięte są konturem, nie ma ich w realizacji wiosennej. W pracy z kwietnia paleta barw została zredukowana do szarości, delikatnego różu i zieleni. Kilkom swobodnymi plamami bladego błękitu zaznaczony został śnieg, leżący między zgeometryzowanymi budynkami, stanowiącymi pozbawione drzwi i okien spłaszczony bryły. Tu też z większą swobodą artysta wykorzystał biel papieru.

W późniejszych znanych francuskich pejzażach miejskich kontur występuje sporadycznie, na kilku pracach pojawia się także ponownie próba uchwycenia rzeczywistości przy operowaniu przede wszystkim walorem, przy paletcie barw zawężonej prawie wyłącznie do błękitów, srebrzystych szarości i nielicznych akcentów delikatnego brązu.

Zapewne w kolejnych miesiącach artysta nie oddalał się zbyt od stolicy. We wspomnianym wcześniej zbiorze prac z okresu francuskiego uwagę zwraca grupa pięciu portretów osób czytających książki, a wykonanych w Asnières, w rejonie Île-de-France, nieopodal Paryża, rozsławionym kilkadziesiąt lat wcześniej przez



Il. 8.
Czesław Mystkowski, *Czytająca z Caen*, 1926, rysunek kredką na papierze, 41,5 x 61 cm, kolekcja prywatna

Georges'a Seurata. Są to ujęte całościowo pojedyncze przedstawienia dwóch kobiet i chłopca, zapewne rodziny, ukazanych podczas lektury. Wszyscy zostali sportretowani drugiego stycznia 1926 roku, w tym samym wnętrzu, najprawdopodobniej na tej samej sofie. Pomimo szkicowości przedstawień artyście udało się oddać indywidualność każdej z postaci. Ich wizerunki Mystkowski wykonał czarną i czerwoną kredką, wydobywając dynamiczne kontrasty barwne i nadając kompozycjom dekoracyjność oraz lekkość, przy jednoczesnym zbudowaniu efektu nastrojowej kameralności (il. 7).

Do motywu osoby czytającej Mystkowski powrócił, wnioskując na podstawie znanych prac, jeszcze tylko raz, w *Caen* (*Czytająca z Caen*, 1926) (il. 8). Jednak zachowany wizerunek młodej kobiety z książką lub listem jest już skromniejszy w wyrazie, wykonany tylko czerwoną kredką. Chociaż świadczy o talencie artysty do syntetycznego przedstawiania modelu, w porównaniu z wcześniej wspomnianymi jest mniej bogaty w szczegóły, w mniejszym też stopniu wydobywa sylwetkę dziewczyny z tła. Zapewne powstał jako szybki portret rysunkowy znajomej osoby. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment jednej z pierwszych opinii w prasie indyjskiej, wydanej na początku 1928 roku, jeszcze na podstawie fran-

cuskiego *œuvre*: „[c]o się tyczy szkiców, wspomnijmy tylko, że są one wszystkie prawie bez wyjątku znakomite. Wedle naszych odczuć tkwi w nich, bardziej niż w większych pracach, dowód na to, że Mystkowski w rzeczy samej jest artystą”²⁷. Powraca w tych słowach echo tradycji dającej rysunkowi intelektualną wyższość nad kolorem, choć kompozycje Mystkowskiego, do których udało się dotrzeć, w znaczącej części budowane były przede wszystkim barwą. Dopiero późniejsza twórczość z Indii Holenderskich wprowadzi zmianę podejścia artysty do relacji rysunku i koloru, nie zlikwiduje jednak znaczenia tego ostatniego.

Wczesną wiosną 1926 roku artysta wziął udział w pierwszej wystawie we Francji – 37. paryskim *Salon de la Société des artistes indépendants* (Salonie Niezależnych) w Palais de Bois, przy Porte Maillot²⁸. Pokazywane tam „główki dzieciinne”, wymienione przez Marię Kasterską, stały się tematem chętnie podejmowanym przez artystę, a sam portret pozostał gatunkiem, w którym osiągnął największe sukcesy. Kasterska zapewne miała na myśli akwarelę *Główki dziecięce* znaną także jako *Dzieci*, wykonaną w Paryżu w 1925. Praca ta będzie eksponowana jeszcze kilkukrotnie, zazwyczaj zbierając pozytywne recenzje (il. 9).

Oryginał nie jest znany, zaś czarno-biała reprodukcja nie pozwala niestety na docenienie wartości kolorystycznych akwareli, niemniej można zauważyć syntetyczne opracowanie portretów, swobodne operowanie walorem i zwartą kompozycję, dającą jednak wrażenie lekkości.

Nie jest możliwe ustalenie, kiedy dokładnie artysta wyjechał do Normandii. Na pewno przebywał tam latem lub jesienią 1926 roku, na zorganizowanej z inicjatywy Stefana Kergura polskiej sekcji *Première Exposition Interalliée des Artistes et Artisans Anciens Combattants* (Pierwszej wystawy międzyalianckiej prac artystów i rzemieślników dawnych kombatantów) w gmachu przerobionego na liceum dawnego XII-wiecznego klasztoru w Caen²⁹ (il. 10). Na pobyt artysty na

²⁷ O., *De tentoonstelling In den Kunstkring*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (14 III).

²⁸ Wystawa odbywała się w dniach 20 marca–2 maja 1926 roku: *Catalogue de la 37^e Exposition au Palais de Bois – Porte Maillot du 20 Mars au 2 Mai*, Société des Artistes Indépendants, Paris 1926; Maria Kasterska, *Polacy na wystawach paryskich*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, półr. II, s. 491; *Kronika zagraniczna*, „Sztuki Piękne” 1926/1927 R. III, nr 6, s. 241; Paweł Mystkowski, dz. cyt., s. 2. Pełną bibliografię dotyczącą wystawy oraz wybór tekstów zamieszcza Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939. Część II lata 1922–1929*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015, dalej jako: Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Część II*, s. 260–263.

²⁹ Kat. *Première Exposition Interalliée des Artistes et Artisans Anciens Combattants, Caen, 25 Juillet – 6 Septembre 1926*, *Catalogue de la Section Polonaise*, Paris 1926; *Listy z Francji. Wystawa w Caen (Korespondencja własna „Polski Zbrojnej”)*, „Polska Zbrojna” 1926 (31 VIII), nr 239, s. 6–7; Edward Woroniecki, *Polacy na wystawie międzyaljanckiej dawnych kombatantów w Caen*, „Świat” 1926 (4 IX), nr 36, s. 6; E. Woroniecki, *L’Art polonais à Paris. La section polonaise à la 1^{re} Exposition interalliée d’artistes et artisans, ancien combattants à Caen*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1926, półr. II, s. 594–596; *Calvados. Caen*, „Journal de Rouen” 1926 (11 IX);



Il. 9. Czesław Mystkowski, *Dzieci* (1925), akwarela, reprodukcja za: E. Woroniecki, *Salony Artystów Francuskich i Towarzystwa Narodowego Sztuk Pięknych w Paryżu*, „Świat”, 1927 (23 VII) nr 30, s. 6

wystawie, a nie tylko prezentowanie tam jego dzieł, wskazują niedawno odkryte zdjęcia, znajdujące się w prywatnej kolekcji.

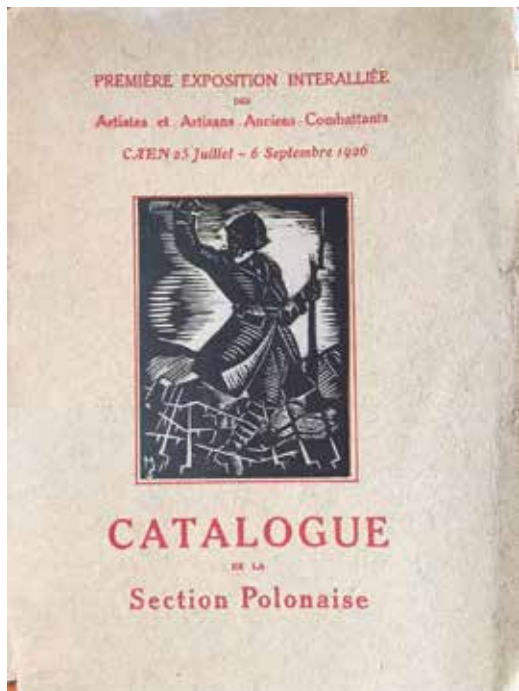
Wystawa odbywała się w dniach od 25 lipca do 6 września, jednak biorąc pod uwagę, że jedna z ośmiu zaprezentowanych tam przez Mystkowskiego prac zatytułowana była *Vue de Caen*, można przyjąć za niemal pewne, że artysta odwiedził tę okolicę wcześniej.

Pokazano prace artystów – byłych kombatantów, malarzy, rzeźbiarzy i grafików, w tym Stefana Kergura, Stefana Mrożewskiego i Franciszka Prochaski³⁰. Edward Woroniecki, publikujący w wielu periodykach francuskich i polskich³¹, pisał o ekspozycji: „Przeważają [...] malarze paryscy, głównie młodsi, którzy doskonale się wywiązali ze swojego odpowiedzialnego zadania. Sekcja polska przez

Robert Marsan, *A l'Exposition Interalliée de Caen. La Section Polonaise*, „Les Artistes d'Aujourd'hui” 1926 (15 X), s. 11.

³⁰ Nazwiska wszystkich artystów biorących udział w wystawie oraz obszernie fragmenty tekstów z recenzji, patrz: Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Część II*, s. 284–289.

³¹ Hanna Bartnicka-Górska, *dz. cyt.*, s. 297.



Il. 10.
Okładka katalogu polskiej sekcji *Première Exposition Interalliée des Artistes et Artisans Anciens Combattants*, Caen 1926

całą prasę została uznana za najciekawszą³². Portrety artysty, w tym *Dzieci*, spotkały się z pozytywnymi opiniami, jako szczere i pełne uczucia³³. Szczerość emocji ukazywanych przez Mystkowskiego w jego pracach oraz umiejętność oddania charakterystyki postaci dzięki prostocie kompozycji i eliminacji anegdoty, koncentracji na modelu i ukazaniu jego psychologicznego profilu, stały się znakiem rozpoznawczym tej twórczości³⁴. To zresztą przykuwało uwagę odbiorców także później, w Holenderskich Indiach Wschodnich i zostało zaakcentowane w części tytułu artykułu z 1936 roku: *schilder en psycholoog* (malarz i psycholog)³⁵.

Wystawa w Caen, która miała ocieplać wizerunek Polski i przypominać o ofiarnej pomocy polskiej podczas Wielkiej Wojny – dodatkowo przy okazji ekspozycji w sierpniu zorganizowano „dni polskie”, z udziałem ambasadora Alfreda Chłapowskiego – w sytuacji pogarszających się stosunków francusko-polskich po na-

³² Edward Woroniecki, *Polacy na wstawie międzyjaljanckiej*, „Świat” 1926 (4 IX) nr 36, s. 6.

³³ Tamże. Wymieniona przez Woronieckiego praca *Dzieci* w katalogu zamieszczona była pod tytułem *Główki dziecięce (Têtes d'enfants)*.

³⁴ Należy jednak od razu zaznaczyć, że w *œuvre* Mystkowskiego z Indii Holenderskich nie brakowało także dekoracyjnych przedstawięń o przeciętnej sile oddziaływania, średnich konstrukcyjnie, za to bardzo żywych w kolorach.

³⁵ *Koloniale Schilderkunst. Czesław Mystkowski, schilder en psycholoog*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1936 (2 IV).

staniu rządów Édouarda Herriota³⁶; była także szeroko komentowana w prasie francuskiej.

Dwie spośród wystawianych w Caen prac Mystkowski podarował tamtejszemu Muzeum Sztuk Pięknych (Musée des Beaux-Arts de Caen). Były to akwarele *Widok na ulicę Porte-au-Berger w Caen* (*Vue de la rue Porte-au-Berger à Caen*) oraz *Femme nue* (*Akt kobiecy*)³⁷, które uległy zniszczeniu wraz z ogromną częścią muzealnych zbiorów podczas niemieckiego bombardowania w lipcu 1944 roku³⁸.

Z wieloma spośród tych artystów Mystkowski wystawiał ponownie w grudniu tego samego roku (w dniach 1–31 grudnia), w paryskiej Galerie La Boétie, na IX^e *exposition des blessés de l'atelier Lachénal* (IX wystawa prac rannych z zakładu Lachénala), także zyskując pochlebny opinię Woronieckiego, chwaleńczego koloryt jego akwarel „starego Caen”³⁹. Tu ponownie wystawiali wraz z nim m.in. Stefan Kergur, Stefan Mrożewski i Franciszek Prochaska. Równocześnie część swoich prac Mystkowski pokazał na otwartej zaledwie o kilka dni wcześniej (odbywała się w dniach 25 listopada–25 grudnia) 1^{er} *Exposition „Jean”* (Pierwszej wystawie „Jean”), również w Paryżu, w Salon de la Grande Librairie⁴⁰.

Kolejny rok był dla artysty czasem jeszcze bardziej intensywnej działalności i znaczących wystaw. Już w drugiej połowie stycznia na Salonie Niezależnych w Grand Palais, trwającym od 21 stycznia do 27 lutego⁴¹, ponownie prezentował widoki z Caen (2 prace)⁴². Była to pierwsza z trzech dużych wystaw paryskich w 1927 roku, na których eksponowano obrazy Mystkowskiego. Biorąc pod

³⁶ Anna Wierzbička, „Zapomniany udział. Polska kolonia artystyczna we Francji wobec I wojny światowej w latach 1914–1936”, [w:] Robert Traba (red.), *Niedokończona wojna?: „Polskość” jako zadanie pokoleniowe*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2020 s. 402. Warto dodać, że w listopadzie tego samego roku Stefan Kergur wszedł w skład Rady Naczelnej paryskiej filii Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych.

³⁷ W katalogu zatytułowane kolejno: *Vue de Caen* oraz *Nue: Première Exposition Interalliée des Artistes et Artisans Anciens Combattants, Caen, 25 Juillet – 6 Septembre 1926, Catalogue de la Section Polonaise*, Paris 1926

³⁸ Wśród utraconych wówczas dzieł były także dwa autorstwa Kazimierza Cykowskiego, również stanowiące dar dla muzeum. Korespondencja z Christophem Marcheteau de Quinçay-Thouars, Musée des Beaux-Arts de Caen, sierpień 2017 r. Dziękuję pani Sylwii Kobuszewskiej za pomoc w kontakcie z panem Marcheteau de Quinçay-Thouars.

³⁹ Edward Woroniecki, *L'Art polonais à Paris. Section polonaise à L'Exposition interalliée en conjonction avec celle des ateliers Lachénal* [...], „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1927, półr. I, s. 70–72; obszerny fragment recenzji oraz pełna lista artystów polskiej sekcji, zamieszczony w: Anna Wierzbička, *Świadectwa obecności. Część II*, s. 302–303.

⁴⁰ *Carnet des Arts*, „Le Rappel” 1926 (25 XI), s. 3; *Dans les galeries*, „La Semaine à Paris” 1926 (5–10 XII) nr 235, s. 85.

⁴¹ Obszerna bibliografia na jej temat oraz fragmenty dwóch tekstów krytycznych: Anna Wierzbička, *Świadectwa obecności. Część II*, s. 317–318.

⁴² *Catalogue de la 38e exposition 1927 au Grand Palais des Champs-Élysées du 21 Janvier au 27 Février*. Nazwisko artysty w katalogu zapisane jako: Mystkovski Czeslav; Edward Woroniecki, 38-y *Salon Niezawisłych w Paryżu*, „Świat” 1927, nr 10 (5 III), s. 5.

uwagę datowania znanych dzieł z tego okresu oraz wspomniane ekspozycje, na których pojawiały się jego prace, można uznać, że to właśnie pomiędzy styczniem a majem, lub – co bardziej prawdopodobne – czerwcem a listopadem 1927 roku, wyjechał do Bretanii. W oparciu o znane materiały nie jest możliwe ustalenie, czy był to jeden dłuższy wyjazd, czy też dwa lub więcej krótszych. Natomiast pewnym jest, że zaowocował kilkudziesięcioma pracami – głównie pejzażami – z których 35 pokazano na wystawie indywidualnej w listopadzie tego roku. Paweł Mystkowski we „Wspomnieniach” pisze, że sprzedaż akwarel (wspomina konkretnie o pejzażach) z Normandii i Bretanii, nie przynosiła wielkich kwot, „z wyjątkiem paru prac zakupionych do muzeum w Bretanii”⁴³. Jednak muzeum w Caen jest jedynym we Francji, do którego doprowadziły poszukiwania tropów dzieł artysty znajdujących się we francuskich kolekcjach państwowych.

Wybór Bretanii z pewnością nie był przypadkowy. Rejon ten odwiedzało wielu artystów, w tym liczni Polacy, często podążający śladami szkoły z Pont-Aven i Władysława Ślewińskiego, jako „uosobienia gauguinowskiej legendy”⁴⁴. Malownicze krajobrazy, unikalne tradycje i stroje bretońskie przyciągnęły m.in. Tadeusza Makowskiego, Szymona Mondzaina, Melę Muter i Mojżesza Kislinga. W 1918 roku, na pierwszej zorganizowanej po zakończeniu Wielkiej Wojny wystawie, widoki morskie z Bretanii prezentował także Stefan Kergur.

Datowanie oraz podpisy na znanych pracach Mystkowskiego wskazują, że czas spędzony przez artystę w Bretanii wypełniały podróże po regionie, gdyż akwarele i rysunki powstawały w Locronan i Quimper oraz w nadmorskich Camaret-sur-Mer i Douarnenez⁴⁵. Jego twórczość z Bretanii pozbawiona jest anegdotyczności i wielkich tematów. Przenika ją za to spokój i specyficzna łagodność, częściowo jednak korespondująca ze słowami François-René de Chateaubrianda, który o regionie tym pisał, że jest to: „okolica samotna, burzliwa, zatopiona we mgle, dźwięcząca szumem wiatru”⁴⁶.

1 maja, w paryskim Grand Palais, otwarto trwający do 30 czerwca *Salon de la Société nationale des beaux-arts*, w którym Czesław Mystkowski wziął udział razem z Bolesławem Biegasem, Olgą Boznańską, Konstantym Brandlem, Stano Gai (Stanisławą Gajewską), Henrykiem Grombeckim, Wlastimilem Hofmanem,

⁴³ Paweł Mystkowski, *dz. cyt.*, s. 1–2.

⁴⁴ Ewa Bobrowska, (tekst), *Simon Mondzain*, Muza, Warszawa 2012, s. 25; zob. też: Anna Wierzbicka, „Polska kolonia artystyczna we Francji, w latach 1900–1939. Środowisko-Wystawy-Twórczość”, [w:], *Między Montmartre’em a Montparnasse’em. Dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900–1939, z kolekcji prywatnych*, Muzeum Śląskie w Katowicach 2017, s. 30.

⁴⁵ Ze względu na popularność wśród artystów od połowy XIX wieku, Douarnenez nazywane było „bretońskim Barbizonem”: Barbara Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak, 1884–1926*, MNW, Warszawa 2004, s. 40–41.

⁴⁶ François-René de Chateaubriand, *Les martyrs*, Paris 1846, s. 50, cyt. za: Renata Piątkowska, *dz. cyt.*, s. 77.

Antonim Jurkiewiczem, Mironem Kodkinem, Janem Marylskim, Stanisławem Pocięchą, Niną Rodez, Mikołajem Sokolnickim, Tadeuszem Styką, Teodorem Szwanebachem, Alfredem Świeykowskim i Mieczysławem Wojtkiewiczem⁴⁷. Edward Woroniecki także tym razem wyraził się w ciepłych słowach o jednej z jego akwarel: „[w] obrazie [...] *Dzieci* odnajdujemy emocję, świeżość i ujmującą prostotę. To bardzo udana praca”⁴⁸; w „Świecie” dodając, że jest to „śmiała i świeża grupa”⁴⁹.

Kolejne wzmianki o Mystkowskim pojawiają się w prasie dopiero pół roku później. Zapewne artysta wykorzystał ten czas malując. Wziął jednak udział w inauguracji siedziby Polskiego Związku Artystów Plastyków przy Avenue du Maine nr 23⁵⁰.

Żadna konkretna praca Mystkowskiego nie przyciągnęła uwagi krytyków na kończącym rok 1927 Salonie Jesiennym (5 listopada-18 grudnia). Jest to zrozumiałe, biorąc pod uwagę, że wystawiało tam aż 47 Polaków⁵¹ i, jak podał Woroniecki, pokazano „2500 obrazów i kilkaset rzeźb”⁵². Wydaje się zresztą prawdopodobne, że najlepsze swoje prace dzieła artysta przeznaczył na ważniejszą dla niego ekspozycję, mającą miejsce w tym samym czasie (il. 11).

W dniach 17–30 listopada 1927 roku, w paryskiej Galerie Durand-Ruel, odbyła się pierwsza indywidualna wystawa prac Czesława Mystkowskiego. Wstęp do katalogu wystawy napisał francuski pisarz i dziennikarz Marcel Sauvage, a zwiedzający mieli okazję zobaczyć 35 akwarel⁵³, które już kilka miesięcy później wystawiono także na Jawie.

⁴⁷ *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin... exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 5 novembre au 18 décembre 1927*. Wybór tekstów w: Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Część II*, s. 339–342.

⁴⁸ Edward Woroniecki, *L'Art polonais à Paris. Les Artistes polonais aux Salons des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts [...]*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1927, półr. II, s. 552.

⁴⁹ Edward Woroniecki, *Salony Artystów Francuskich i Towarzystwa Narodowego Sztuk Pięknych w Paryżu*, „Świat” 1927 (23 VII) nr 30, s. 6.

⁵⁰ *Kronika Zagraniczna. Paryż*, „Sztuki Piękne”, IV, 1927/1928, nr 4, s. 158; *Z życia artystycznego w Paryżu*, „Światowid” 1927, nr 47, s. 15.

⁵¹ Edward Woroniecki, *Paryski Salon Jesienny w 1927 roku*, „Świat” 1928 (nr 1), s. 3–7 [dalej jako: Edward Woroniecki, *Paryski Salon Jesienny w 1927 roku*]. Woroniecki wymienia nazwisko Mystkowskiego wśród kilku innych malarzy, których prace ujawniają „niezaprzeczone zalety przy różnych brakach”. Listę Polaków biorących udział w Salonie, bibliografię oraz wybór tekstów zamieszcza: Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Część II*, s. 372–376.

⁵² Edward Woroniecki, *Paryski Salon Jesienny w 1927 roku*, s. 3, il.

⁵³ Marcel Sauvage („Préface”), *Exposition Aquarelles de Bretagne par Mystkowski*, Galerie Durand-Ruel, Paris 1927. Na temat wystawy m.in.: *Expositions annoncées*, „La Revue de L'Art” 1927 (Juin) nr 287, s. 299 (s. nlb.); *Carnet des arts*, „La Vie Littéraire et Artistique” 1927 (20 X); *Z wędrówek malarzy polskich*, „Kurjer Czerwony” 1927 (7 X); „L'Art et les Artistes” 1927 (Octobre), nr 80, s. 106; H.F.E., *Two Polish Artists*, „Daily Mail” 1927 (19 XI); André Warnod, *Les Expositions de la semaine*, „Comœdia” 1927 (24 XI); *Expositions d'Art*, „La Semaine à Paris” 1927 (18–25 XI)



Il. 11. Fragment wystawy Czesława Mystkowskiego w Galerie Durand-Ruel, 1927 r., fot. archiw., kolekcja Gianniego Orsiniego

Równoległe w tej samej galerii miała miejsce także ekspozycja prac „afrykańskich” Kazimierza Cykowskiego. Przy tej okazji miesiąc wcześniej zamieszczono w dodatku ilustrowanym do „Kuriera Porannego” fotografie portretowe obydwu artystów z obrazami w tle⁵⁴ (il. 12).

Czesław Mystkowski przedstawiony został „w swojej pracowni w Locronan” (jak głosił podpis), z widocznym na sztaludze obrazem *Modlitwa (La Prière)*, wystawionym w Galerie Durand-Ruel. Wątpliwe jest jednak, by obydwaj zdjęcia istotnie były autoportretami, choć tak zostały podpisane. Niemal identyczny układ postaci i kompozycja mogłyby zostać uznane za kierowanie się jednym

nr 286; *Galerie Durand-Ruel*, „La Semaine à Paris” 1927 (25 XI-2 XII) nr 287; Edward Woroniecki, *Z Maroka przez Bretanję do Polski*, „Tęcza” 1928 (17 III), nr 11, s. nlb., il. Bardzo podobny w treści tego samego autora *L’Art polonais à Paris. Expositions de: [...] M.K. Cykowski et Cz. Mystkowski chez Durand-Ruel*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1927, nr 24, s. 886–891. Tłum. obszernych fragmentów w: Anna Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Wydawnictwo Neriton – Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2008, s. 313–314, dalej jako: Anna Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów*.

⁵⁴ *Artyści polscy zagranicą*, „Kurier Poranny” („Niedzielnny Dodatek Ilustrowany”), 1927 (16 X), nr 287.



Il. 12. Czesław Mystkowski i Kazimierz Cykowski przed swoimi pracami, fot. archiw., NAC

z konwencjonalnych sposobów przedstawiania artysty przy pracy, z obowiązkowym zestawem atrybutów, obejmującym przede wszystkim trzymane w dłoni pędzle. Oczywiście do koniecznych elementów należy także obraz, przed którym artysta portretowałby samego siebie. Jednak w przypadku zdjęć Mystkowskiego i Cykowskiego podobieństwa są zbyt daleko idące – dolny kadr ucina ich sylwetki na wysokości kolan, przy jednoczesnym mocnym przesunięciu postaci artystów na prawą stronę kompozycji, dzięki czemu uzyskano niemal całościowy widok dzieł sztuki znajdujących się na sztalugach. Po nałożeniu wizerunków obydwu mężczyzn na siebie uzyskalibyśmy prawie doskonałą kalkę. Sama „pracownia” wydaje się być w istocie tym samym pomieszczeniem, z identycznie padającym światłem i taką samą neutralną ścianą. Przede wszystkim jednak mało prawdopodobnym wydaje się, aby widoczna na zdjęciu akwarela w ogóle powstała w pracowni, gdyż Mystkowski zwykle tworzył swoje obrazy – wyłączając niektóre portrety – w plenerze, na co wskazują liczne fotografie z okresu jawajskiego, ukazujące artystę przy pracy.

Indywidualizm tych quasi-autoportretów został natomiast podkreślony strojem, korespondującym z każdym z obrazów widocznych w kadrze. Nie wiadomo, czy decyzja o włożeniu kostiumów, nawiązujących do eksponowanych na obydwu wystawach prac, pochodziła od samych artystów. Być może w tym właśnie przejawiał się element samokreacji, dopełniany przez obraz na sztaludze.

Podczas gdy postać Cykowskiego wydaje się przytłoczona przez jasny korkowy hełm, zaś pędzle w jego rękach sprawiają wrażenie wyciągniętych ostrzy, Mystkowski siedzi dumnie wyprostowany, jakby czerpał siłę z tradycyjnego stroju bretońskiego, który ma na sobie. Całości dopełnia kapelusz, w chwili wykonywania zdjęcia spoczywający na jego kolanie. Rok później, już na Jawie, podczas jednego z balów przebierańców w Weltevreden, artysta pojawi się w kostiumie bretońskiego chłopca, będącym prawdopodobnie właśnie tym, który włożył pozując do fotografii w 1927 roku.

Nakrycie głowy Cykowskiego, choć często stosowane przez obcokrajowców w gorącym klimacie, podkreśla (być może mimowolny) dystans do portretowanych w Maroku osób, wytycza granicę przebiegającą pomiędzy „ja” i „oni”. Podobne rozgraniczenie odbywało się na coraz popularniejszych wystawach kolonialnych, definiujących to co „cywilizowane” i co „niecywilizowane”, zaś jednym z symboli graficznych Międzynarodowej Wystawy Kolonialnej w Paryżu w 1931 roku był wizerunek białego mężczyzny w korkowym hełmie, umieszczony na biletach wstępu. W przeciwieństwie do Cykowskiego, Mystkowski poprzez strój manifestuje chęć upodobnienia się do ludzi, których przedstawia w swoich pracach. Przypisem do tych rozważań może być fragment artykułu z 1938 roku, w którym publicysta kolonialnego dziennika „Bataviaasch Nieuwsblad” pisze o polskim artyście: „[t]en człowiek nie przechodzi do przenoszenia na płótno postaci, zanim nie zagłębi się w wewnętrznej istocie malowanych obiektów tak, jakby stawał się z nimi jednym. W tym względzie porównać go można do zdolnego aktora, wślizgującego się w skórę osoby, którą ma zagrać i swoją rolę świetnie interpretującego”⁵⁵.

Na przestrzeni 1926 i 1927 roku prace obydwu artystów kilkakrotnie pokazywano na tych samych wystawach. Nie było to niczym niezwykłym, jednak analiza tytułów obrazów pokazywanych przez Mystkowskiego wskazuje, że być może znajomość z Cykowskim nie ograniczała się tylko do współdziałania w kolejnych ekspozycjach. Na wystawie kombatanatów, we wrześniu 1926 roku w Caen, wśród 8 prac Mystkowskiego znalazła się *Głowa Arabki* (1926), znana z czarno-białej reprodukcji. Był to akwarelowy portret – popiersie arabskiej kobiety, w ujęciu z półprofilu; kobieta ukazana została w chuście, odsłaniającej fragment włosów nad czołem. Nawet reprodukcja pozwala przekonać się, że było to realistyczne przedstawienie, jednak, chociaż zgodnie z podpisem akwarela została namalowana w Paryżu, nie jest wykluczone, że artysta stworzył ją ze zdjęcia należącego do Cykowskiego, co mogłoby wskazywać na większą zażyłość pomiędzy malarzami.

⁵⁵ A., Czesław Mystkowski. *Expositie in de Kunstzaal G. Kolff & Co.*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1938 (15 III).

Akwarela widoczna na sztaludze ustawionej za Mystkowskim powstała w Locronan i przedstawia starszą Bretonkę modlącą się w miejscowej kapliczce Notre-Dame de Bonne-Nouvelle (Matki Boskiej Dobrej Nowiny). Zarówno kapliczka, jak i kościół w Locronan wywarły na Mystkowskim duże wrażenie i posłużyły za temat przynajmniej kilku przedstawień. Na tych akwarelach wspomniane miejsca kultu to syntetycznie ujęte architektoniczne przestrzenie ciszy i bezruchu, które poprzez swoje długie trwanie stanowić mogą kontrast z ulotnością, kruchością ludzkiego życia, ale także obraz zaniku niegdyś żywych zwyczajów. W pracach powstałych w Locronan najsilniej widać zafascynowanie artysty tematem trwałości i przemijania historii oraz splecionej z nią tradycji. Jak napisał Woroniecki: „Poezja sędziwej przeszłości bretońskiej wprawia go w zachwyt”⁵⁶. To skupienie na tematach odległych od pośpiechu współczesności będzie obecne we wszystkich jego późniejszych realizacjach. W Bretanii swoje poszukiwania Mystkowski utrwała w formie licznych wedyt. Większość z nich znana jest – jeśli w ogóle – tylko z czarno-białych reprodukcji lub zdjęć, nie dających pojęcia o jakości oryginału. Jest to szczególnie ważne przy analizowaniu twórczości, w której kolor pełni nadrzędną rolę. Niemniej kilka widoków miast bretońskich i normandzkich, przechowywanych w kolekcjach prywatnych, pozwala ocenić nie tylko walory kompozycyjne, ale także zastosowaną przez Mystkowskiego subtelną kolorystykę (il. 13).

Te skromne, statyczne kompozycje wykorzystują realistycznie oddane, choć uproszczone elementy zaczerpnięte z rzeczywistości, naniesione na papier po uprzednim szybkim i bardzo pobieżnym naszkicowaniu rysunku kredką, niekiedy zaznaczającym tylko linię horyzontu. Nie są jednak wiernym odbiciem rzeczywistości, lecz malarskim ekwiwalentem widzianego świata, świadectwem artystycznego spojrzenia i zainteresowań Mystkowskiego.

Artysta szukał przejawów trwania historii, także w jej materialnym wymiarze, ciągłości tradycji lub świadectw jej zmierzchu. Dostrzegał je nie w barwnych ceremoniach i obrzędach, przyciągających uwagę licznych malarzy amerykańskich, skandynawskich, a nawet francuskich⁵⁷, ale w codzienności. Stefan Popowski, w 1926 roku, we „Wstępie” do katalogu jubileuszowej wystawy Juliana Fałata pisał: „Polskich twórców nie pociągał bretoński folklor, nie obrazowali oni tak popularnych w dziełach innych artystów wiejskich odpustów czy wesel. Gdyby interesowały ich te tematy, malowaliby je już w Polsce, gdzie tradycje ludowe były wciąż żywe [...]”⁵⁸. Postawił także retoryczne pytanie: „A czyż jest bardziej

⁵⁶ Edward Woroniecki, *Z Maroka przez Bretanię do Polski*, „Tęcza” 1928 (17 III), nr 11, s. 10.

⁵⁷ Renata Piątkowska, *dz. cyt.*, s. 78.

⁵⁸ S. [Stefan] Popowski [Wstęp], *Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr XVII. Wystawa Jubileuszowa Dzieł Juliana Fałata*, TZSP, Warszawa 1926, s. 11.



Il. 13.
Czesław Mystkowski,
*Przed kapliczką Notre
Dame de Bonne Nouvelle
w Locronan*, 1927, akwarela
na papierze, 70 x 55 cm,
kolekcja prywatna

na świecie bogata w malowniczość kraina niż Polska”⁵⁹. Woroniecki trafnie uważa, że „Mystkowskiego skusiły najwięcej pewne pokrewieństwa pomiędzy Bretanią a Polską. Ten sam gorący, zbożny kult dla N. P. Marji i szczerą z potrzeby serca płynącą religijność. Te same bogate przelewne gamy barwne. Można by powiedzieć, że jego widoki Bretanii są z ducha i nastroju polskie, aczkolwiek tematowo są przeważnie bardzo odmienne”⁶⁰.

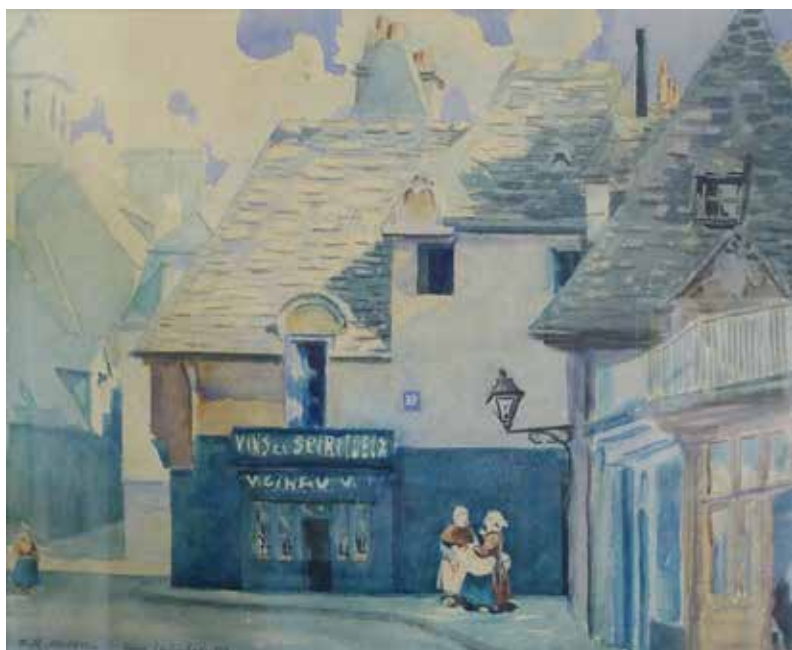
Stąd u Mystkowskiego skupienie uwagi na formach architektonicznych, rzeźbie sakralnej (*Święty Krzysztof – rzeźba z kościoła w Locronan*, 1927) i wnętrzach świątyń. Jeśli w korowodzie tych obrazów historii przenikającej formy, któ-

⁵⁹ *Tamże*.

⁶⁰ E. Woroniecki, *Z Maroka przez Bretanię do Polski*, „*Tęcza*” 1928 (17 III), nr 11, s. 10.



Il. 14. Czesław Mystkowski, *Studnia na rynku w Locronan*, 1927, akwarela na papierze, 66,5 x 50 cm (kompozycja), zachowana oryginalna rama z wystawy artysty w 1927 r., kolekcja prywatna



Il. 15. Czesław Mystkowski, *Sklepy w Caen*, 1926, akwarela na papierze, 52 x 42,5 cm, kolekcja prywatna

re poprzez swoją substancjalność są jeszcze obecne w terażniejszości, pojawia się portret młodej kobiety, jest ona ubrana w tradycyjny strój (*Portret młodej Bretonki w tradycyjnym stroju*, 1927), stanowiąc swoisty żywy pomost pomiędzy przeszłością a dzisiejszym dniem. Obraz ten należy zresztą do powstałych w Camaret, gdzie skupiona na przeszłości twórczość artysty rozproszyła się nieco w zetknięciu z widokami morza, podobnie jak w nieodległym Douarnenez.

Mystkowskiego absorbowały świadectwa rzeczywistości, która przemija, lecz której wciąż można doświadczać, a także zanurzeni w tej historii mieszkańcy odwiedzanych miast i miasteczek. Z oszczędnych w formie elementów komponował bretońskie (i kilka normandzkich) widoki miejskich zaułków i skwerów, często pustych, bez ludzi, zwierząt i roślin. Dominantę, tak jak w akwareli *Schody w Caramet* (1927), czy *Studnia na rynku w Locronan* (1927), stanowi architektura; sylwetki ludzkie, jeśli pojawiają się, np. w *Sklepiach w Caen*, znany także jako *Ulica w Caen* (1926) i *Schodach w Caramet* (1927) to często syntetycznie potraktowane figury, pozbawione cech indywidualnych i stanowiące jedynie sztafaż (il. 14, 15).

W *Wąskiej uliczce między domami w Caen* (1926) nagromadzone w ciasnym kadrze, płasko malowane elementy architektoniczne niemal całkowicie zamykają się nad wąskim przesmykiem ulicy (il. 16). W innych obrazach artysta rozszerza kadr, ale nawet ten swoisty *horror vacui* nie przytłacza i dzieło jest wypełnione powietrzem (il. 17). W malarstwie Mystkowskiego z tego okresu miękko modelowane i uproszczone w kształtach bryły domów o szachulcowej konstrukcji wydają się niemal organiczne, linie kamiennego bruku, rozlewające się szeroko na placach lub kluczące między budynkami zastępują polne ścieżki i strumienie, a chmury kompensują nieobecność drzew.

Zastosowanie miękkiej, sylwetowej plamy barwnej, nie ograniczonej konturem, tworzy kontrast z fizycznością budynków, nadając im wrażenie delikatności i ulotności, wzbudzając poczucie nieuchronności przemijającego czasu, pozbawione jednak nostalgii, obecnej tak silnie w twórczości pokolenia młodopolskich artystów. Wyjątkiem są prace, w których przez skupienie na szczególe ztraca się lekkość kompozycji, w efekcie dając obraz nieco toporny w wyrazie.

Schody w Caramet, podobnie jak *Wąska uliczka między domami w Caen*, zostały ujęte w układzie wertykalnym (il. 18). Wycinkowy kadr skupia uwagę widza na tytułowych schodach, ukazanych po lewej stronie obrazu, a budowanych odcieniami szarości, różu, żółci i rozcieńczonego błękitu. Intensywny lazur spódnicy kobiety na drugim planie ściąga wzrok widza ku prawej krawędzi pola obrazowego, równoważąc kompozycję.

Wyludnione i zastygłe w słońcu miasta, lub stylizowany śródziemnomorski krajobraz, istniejące jakby poza czasem, stanowiły ważny element międzywojennej, a nawet jeszcze wcześniejszej twórczości europejskich artystów konstruujących z fragmentów rzeczywistości światy, do których zdają się nie dochodzić echa



Il. 16. Czesław Mystkowski, *Wąska uliczka między domami w Caen*, 1926, akwarela na papierze, 47 x 36 cm, kolekcja prywatna



Il. 17. Czesław Mystkowski, *Stare domy w Caen*, 1926, rys. piórkiem i tuszem na papierze, 24 x 16 cm, kolekcja prywatna

współczesności – swoiste „wyspy szczęśliwe”⁶¹. Silnie obecne były one w licznych obrazach między innymi Eugeniusza Zaka i Romana Kramsztyka. U Mystkowskiego również zauważalna jest chęć ucieczki od tętniących pośpiechem i nowoczesnością wielkich miast w ciszę i spokój świata żyjącego rytmem natury, zanurzonego w tradycji. Dosłownie zrealizuje to mieszkając na Jawie, kiedy przeprowadzi się z Batawii w górskie rejony Sindangłai. Chociaż prace z okresu bretońskiego, przynajmniej te nieliczne znane z oryginałów lub reprodukcji, nie wskazują na chęć budowania arkadyjskiej przestrzeni wypełnionej śródziemnomorskimi pejzażami, jeziorami i idealnymi ciałami młodych ludzi, to odwrócenie się od cywilizacji i melancholijne myślenie o przeszłości pozwala dostrzec w nich podobne spojrzenie na świat. Jest w nich ślad poszukiwań rzeczywistych miejsc rezonujących z wrażliwością Mystkowskiego oraz namysł nad tym, co zastane, w perspektywie pozwalającej przefiltrować ów gwar nowoczesnego życia tak, aby stał się prawie niesłyszalny. Zauważył to Marcel Sauvage, pisząc we wstępie do katalogu indywidualnej wystawy artysty: „Mystkowski zadał sobie trud odkrycia

⁶¹ Reanata Piątkowska, *dz. cyt.*, s. 141.



Il. 18.
Czesław Mystkowski, *Schody w Camaret*, 1927, akwarela na papierze, 56 x 36 cm, zachowana oryginalna rama z wystawy artysty w 1927 r., kolekcja prywatna

nowej duszy w tej starej celtyckiej ziemi wobec jej piękna. Nieoczekiwane odnalazł w niej nowy akcent, dzięki któremu mógł wyśpiewać swój spokój, swoje ukojenie i swoją poezję, zarazem niezachwianą i porywającą⁶².

Kontakt z powszechnie panującym wówczas, nie tylko w malarstwie, prądem zwanym „powrotem do porządku”, pozostawił jednak w Mystkowskim ziarno, które niespodziewanie wzrośnie i zaowocuje krótką ucieczką ku mitowi Arkadii i porządkowi klasycznych wzorców, czego następstwem będzie stopniowe przeobrażanie języka malarskiego, a także samej techniki. Ten zaskakujący na tle znanej twórczości artysty wątek poruszony zostanie w rozdziale „Aporie raju”.

Inne w nastroju są prace tworzone w nadmorskich miejscowościach. Pierwszy plan szkicowo ujętego *Portu w Douarnenez* (1927) wypełniają malowniczo

⁶² Marcel Sauvage, („Préface”), *Exposition Aquarelles de Bretagne par Mystkowski*, Galerie Durand-Ruel, Paris 1927, s. nlb., tłumaczenie: Sylwia Kobuszewska.



Il. 19.
Czesław Mystkowski,
Port w Douarnenez, 1927,
akwarela na papierze,
55 x 36 cm, kolekcja
prywatna

wygięte żagle oraz refleksy słońca. Intensywny błękit wody, zaznaczonej u dołu kompozycji szybkimi, zdecydowanymi ruchami pędzla, wyraźnie kontrastuje z jaśniejszą partią łodzi oraz widoczną w oddali linią brzegową, budując dekoracyjną całość i nadając obrazowi nieobecną we wspomnianych wcześniej pejzażach miejskich ekspresję (il. 19). Tam też powstają dwa portrety – *Portret młodej Bretonki w tradycyjnym stroju* (1927) oraz *Portret bretońskiego rybaka* (1927) (il. 20).

Wśród prac pokazywanych na wystawie w galerii Durand-Ruel znajdował się także *Portret Panny C. v. R.* (1927), czyli późniejszej żony artysty. Praca powstała w 1927 roku, choć oczywiście Mystkowski mógł poznać pannę van Rhijn wcześniej. Corry urodziła się w rodzinie holendersko-jawajskiej na Jawie, do Paryża przyjechała najprawdopodobniej na studia, jednak wydaje się niemal niemożliwym, aby przebywała we Francji sama. Studiowanie w Europie było w tamtym czasie powszechne wśród pochodzących z zamożnych domów młodych ludzi mieszkających w kolonii. Wyjeżdżali zarówno potomkowie Europejczyków,



Il. 20.
Czesław Mystkowski, *Portret bretońskiego rybaka*, 1927, akwarela na papierze, 51 x 36 cm, kolekcja prywatna

jak i autochtoni. Zazwyczaj ich celem były uczelnie holenderskie, jednak Paryż, uważany za centrum europejskiej kultury, mógł przyciągać przede wszystkim zainteresowanych rozwijaniem talentów artystycznych. Z przekazów rodziny Mystkowskiego wynika, że Corry była studentką paryskiego konserwatorium, niestety nie udało się dotrzeć do materiałów, które mogłyby to potwierdzić. Niezależnie od tego, w jakim celu pojawiła się w Paryżu, zamieszkała zapewne wśród osób związanych w jakiś sposób ze środowiskiem Indii Holenderskich.

Rysy twarzy ukazanego na wspomnianym wcześniej *Portrecie mężczyzny w okularach* pozwalają przypuszczać, że mógł on pochodzić z Indii Holenderskich. Jest prawdopodobnym, że należał do kręgu znajomych panny van Rhijn, a Mystkowskiego obydwójce poznali – choć raczej pośrednio – dzięki kontaktom z Charlesem Sayersem, młodym holenderskim malarzem i grafikim urodzonym w kolonii, który przyjechał na studia w Amsterdamie i Paryżu⁶³. W obfitującym

⁶³ W Europie przebywał w 1924 i 1925 roku, po czym dołączył do podróżujących po Egipcie rodziców, do Indii Wschodnich wracając w 1927 roku. Koos van Brakel, *Charles Sayers 1901–1943*.

w nazwiska notesie Sayersa znajduje się paryski adres Stefana Mrożewskiego, który następnie przekreślono, aby dopisać: „Profesorska 5, Lodz, Pologne”⁶⁴. Sayers był uznanym w Indiach Holenderskich artystą, z dużą swobodą wyrażającym się także w technikach graficznych, choć to jego malarstwo było częściej wystawiane. Był też człowiekiem towarzyskim, zapewne więc bez trudu nawiązał znajomość ze Stefanem Mrożewskim, o którym Woroniecki pisał, że „zdobył Paryż przebojem”⁶⁵, a który znał Czesława Mystkowskiego.

Po wyjeździe do Indii Holenderskich Mystkowski starał się promować polską kulturę, między innymi upowszechniając wiedzę na temat twórczości artystów polskich, którzy w kolonii byli mało znani lub anonimowi. Już dwa miesiące po jego przybyciu na Jawę w poczytnym tygodniku „Indische Leven”, ukazał się obszerny artykuł, poświęcony drzeworytom Mrożewskiego⁶⁶. Choć zapis nazwiska: Stéfan Morènzki (!), konsekwentnie powtarzany w całym tekście, mógł wprowadzać w błąd, liczne reprodukcje pozwalają na identyfikację artysty⁶⁷. Jak przyznawał autor artykułu, używający inicjałów S.A. – był nim zapewne urodzony w Batawii holenderski artysta Simon Admiraal, tworzący także w technice drzeworytu – ze sztuką tego grafika miał okazję zapoznać się właśnie dzięki Czesławowi Mystkowskiemu.

Od 1928 roku twórczość Mrożewskiego stała się lepiej znana w Indiach Holenderskich, w prasie pojawiały się niewielkie wzmianki o wystawach jego grafik w Holandii, a w połowie lat trzydziestych mogła je zobaczyć także publiczność kolonii. Ekspozowane były m.in. w firmie Kolffa w Batawii 24–30 listopada 1934 roku⁶⁸, w Towarzystwie Teozoficznym w Bandungu w kwietniu tego samego roku⁶⁹, a także na wystawie artystów z Indii Wschodnich i Holandii w Batawii 9–18 sierpnia 1935 roku, gdzie pokazywano bardzo zróżnicowany zestaw dzieł Johna Blomshilda, Rudolfa Bonneta, Adolfa (Dolfa) Breetvelta, Jo de Bruijn, Jana Franka, Claire van Huut-Kardos, Sama van Beeka, Ereminy (Epi) van de Velde-van Brussel i Charlesa Sayersa⁷⁰.

Pioneer painter in the Dutch East Indies, KIT Publishers, Amsterdam 2005, s. 29.

⁶⁴ Amsterdam, Tropenmuseum, Sayers Archive, Collection Tropenmuseum, TM-R-2489–1.

⁶⁵ Edward Woroniecki, *Dramat niedoli człowieka*, „Tęcza” 1935 (nr 9), s. 23 (s. nlb.).

⁶⁶ S.A., Stéfan Morènzki, „Indische Leven” 1928 (28 IV) nr 38, s. 1034–1035.

⁶⁷ Haks i Maris podają jeszcze inną wersję zapisu nazwiska artysty, pojawiającą się w indyjskiej prasie: Stephan Mr. Ozewski. Leo Haks, Guus Maris, *Lexicon of foreign artists who visualized Indonesia (1600–1950)*, Gert Jan Bestebreurtje, Utrecht 1995, s. 189.

⁶⁸ Wystawa grafiki Lodewijka Schelfhouta i Stefana Mrożewskiego: *Agenda van Bandung*, „Nieuws van den Dag” 1935 (1 IV).

⁶⁹ Wystawa prac: Louisa Simona Willema van der Noordaa, Pietera Johannes van der Nata, Stefana Mrożewskiego i Dörthe [Doerthe] Ulmer-Stichel. *Bataviasche Kunstkring. Tentoonstelling in Kunstzaal Kolff*, „Nieuws van den Dag” 1934 (26 XI).

⁷⁰ *Schilderijen-Expositie*, „Java Bode” 1935 (8 VIII); Koos van Brakel, *dz. cyt.*, s. 78. Poza Blomshildem, na temat którego nie znaleziono żadnych informacji, prace pozostałych artystów pre-

Swobodne podejście do zapisu nazwiska artysty rozciągało się także na tytuły prac. Umieszczony w katalogu wystawy *Czarodziej rylca* ekspresyjny linoryt *Biedota*, w „Indische Leven” zyskał nazwę *Rewolucja (Revolutie)*⁷¹. Podobnie postąpiono w przypadku drzeworytu podpisanego jako *Siedząca dziewczyna (Zittend Meisje)*. We wspomnianym katalogu rocznicowej wystawy praca ta nosi tytuł *Portret Jawajki*⁷² (il. 21).

Profesor Andrzej Mrożewski, syn artysty, nie znał nazwisk Mystkowskiego, van Rhijn ani Sayersa, ale w rozmowie telefonicznej z autorką potwierdził, że jego ojciec miał wielu znajomych wśród Holendrów, w tym właścicieli ziemskich z kolonii. Dzięki fotografiom z rodzinnego archiwum profesora Mrożewskiego możliwe było ustalenie, że do grona tych osób należał również Charles Sayers.

Na jednym ze zdjęć widać siedzącego pośrodku Mrożewskiego, Leopolda Gottlieba (pierwszy od lewej), a także Sayersa – stojącego w drugim rzędzie (trzeci od prawej strony) (il. 22). Najprawdopodobniej więc to właśnie dzięki nim Mystkowski poznał swoją przyszłą żonę.

Portret Jawajki powstał w Paryżu w 1927 roku, a choć to schematyczne przedstawienie, na którym rysy dziewczyny zostały oddane w znacznym uproszczeniu, porównanie ich ze zdjęciami młodej Corry van Rhijn pozwala założyć, że to właśnie ją Mrożewski przedstawił na swoim drzeworycie.

zentowały odmienne podejścia do form artystycznej wypowiedzi. Bonnet, absolwent Akademii w Amsterdamie, znany był już wówczas nie tylko z twórczości powstałej w Europie, ale przede wszystkim realistycznych przedstawień portretowych tworzonych na Bali, zwykle w technice kredy i pasteli. U szczytu popularności był w połowie lat trzydziestych Sayers, który najczęściej wypowiadał się w pracach olejnych, często ekspresjonistycznych; ich treść stanowiły ceremonie i zwyczaje rdzennej ludności oraz portrety rodziny i znajomych. Wszechstronnie uzdolniony Breetvelt, absolwent haskiej Akademii, osiągający znakomite efekty zarówno w malarstwie, grafice jak i rzeźbie (rzadszej w jego *oeuvre*), w tamtym okresie przeżywał fascynację surrealizmem i abstrakcją. W kręgu jego znajomych znajdował się m.in. Jan Frank, również chętnie tworzący w różnych technikach, który dał się poznać jako utalentowany malarz i grafik – zwłaszcza w drzeworycie. Belgijska artystka Joanna (Jo) de Bruijn (czasami zapisywane jako Bruyn), przybyła do kolonii rok wcześniej, malowała silne w kolorze prace utrzymane w konwencji realistycznej, ale pozostające pod wyraźnym wpływem ekspresjonizmu. Z kolei Holenderka Claire van Huut-Kardos, która ukończyła studia artystyczne w Budapeszcie, wypowiadała się zazwyczaj w realistycznych rysunkach postaci kobiecych i narracyjnych scenach z życia rdzennych mieszkańców Indii Wschodnich. Trudno jest ustalić, czy Samuel (Sam) van Beek odwiedził kiedykolwiek Indie Holenderskie, czy były one dla niego jedynie źródłem natchnienia z perspektywy Europy, niemniej na wspomnianej wystawie zaprezentowano prace nie związane z kolonią. Na temat ewentualnego pobytu w Indiach tego ostatniego artysty zob. także Leo Haks, Guus Maris, *dz. cyt.*, s. 27. Również Epi van Brussel (właśc. Eremina van de Velde-van Brussel) zapewne nigdy nie wyjechała do kolonii holenderskiej. Jej prace, utrzymane w konwencji realistycznej, charakteryzuje miękkość rysunku; portrety zdradzają inspirację sztuką włoskiego renesansu (*Madonna*, 1942).

⁷¹ Alina Ozimek, Małgorzata Kozłowska (red.), „Czarodziej rylca”. *Wystawa w sto dziesiątą rocznicę urodzin Stefana Mrożewskiego 1894–1975*, Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2004, s. 160.

⁷² *Tamże*, s. 71, 162.



Il. 21.
Stefan Mrożewski,
Portret młodej Jawajki,
1927, drzeworyt.
Reprodukcja za: S.A.,
Stéfan Morènzki,
„Indische Leven” 1928
(28 IV) nr 38

Praca wyróżnia się spośród innych grafik artysty zarówno potraktowaniem tematu, jak i formatem. Andrzej Mrożewski podaje, że ma ona nietypowy dla innych przedstawień ojca kształt kwadratu, czego nie oddają reprodukcje w katalogu ani w artykule z „Indische Leven”. Sportretowana dziewczyna siedzi na niskim murku; u jej stóp widać bruk chodnika lub ulicy, zaś za nią rozpościera się majestatyczna panorama miasta położonego po dwóch stronach rzeki. Mosty spinające obydwie brzozy i kolejne plany asymetrycznego miejskiego pejzażu, tworzą napięcie, którego dopełnieniem jest rytm kontrastowo oddanych fałd spódnicy. Odczuwalne jest ono jednak tylko w tle, nie sięga ku dziewczynie, dominującej nad niespokojnym, a nawet nieco groźnym pejzażem.

Czyżby więc była to postać łącząca świat pospolitej codzienności z tym, co obce, nierzeczywiste i „egzotyczne”? Jeśli *Portret Jawajki* przedstawia Corry van Rhijn, to dla Czesława Mystkowskiego istotnie stała się tą, która przeprowadziła go z rzeczywistości europejskiej do krainy, gdzie „[...] zawsze ład, piękno, przepychy — I rozkosz, i spokój trwa cichy”⁷³.

⁷³ Karol [Charles] Baudelaire, *Zaproszenie do podróży*, tłum. Adam M-ski [Zofia Trzuszczowska], [w:] *Kwiaty grzechu [Fleurs du mal, 1857]*, tłum. Adam M-ski [Zofia Trzuszczowska] i An-



Il. 22. Stefan Mrożewski (siedzący w pierwszym rzędzie pośrodku, w okularach), Leopold Gottlieb (siedzi pierwszy od lewej), Charles Sayers (stoi trzeci od prawej strony), Paryż (data wykonania nieznana), fot. archiw., dzięki uprzejmości prof. Andrzeja Mrożewskiego, syna artysty

Czesław Mystkowski i Corry van Rhijn pobrali się w Paryżu 3 stycznia 1928 roku. Akt ślubu wystawiony przez merostwo VI dzielnicy Paryża (imię artysty zapisano jako Ceslas) jest jednym z nielicznych dokumentów urzędowych dostarczających wiedzy na temat życia malarza. Jak skrupulatnie zanotował urzędnik, miało to miejsce o godzinie 10:05. Jednym ze świadków był paryski adwokat, Lucien Bucholz, drugim zaś prezes Związku Artystów Polskich, Stefan Kergur⁷⁴.

Jedno z ostatnich zdjęć, jakie artysta przesłał bratu z Francji, zostało wykonane w Lasku Bulońskim, tuż przed podróżą młodej pary do Indii Holenderskich (il. 23).

toni Lange, Warszawa 1894; <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/kwiaty-zla-zaproszenie-do-podrozy.html>.

⁷⁴ Paris, Mairie du 6e arrondissement, Odpis aktu ślubu Czesława i Corry; État civil de Paris, mariages 1923–1932, le 3 janvier 1928, acte n° 2, cote du registre V11E123.



Il. 23. Czesław Mystkowski i Corry Mystkowska-van Rhijn w Lasku Bulońskim, styczeń 1928 r.,
fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

ROZDZIAŁ 2.

Na Wschód, do Edenu. Jawa 1928-1930

„Siostrzyczko, pieśczołtko,
Ach pomysł jak słodko
Daleko odlecieć nam razem!
Piersz czuciem otwierac,
I żyć, i umierać
W tym kraju, co twym jest obrazem!
[...] Tam zawsze ład, piękno, przepychy —
I rozkosz, i spokój trwa cichy.”¹

*The cultural heart of Indies – Batavia*².

2.1. Batawia 1928

Młoda para wyruszyła z Amsterdamu do Indii Holenderskich statkiem pasażerskim P.C. Hooft, który w sobotę 4 lutego 1928 roku zawinął do portu Tanjung Priok w Batawii³.

W kolekcji zdjęć będącej w posiadaniu bratanka artysty, Piotra Mystkowskiego, zachowała się fotografia z pierwszego dnia Mystkowskich w nowym domu. Widać na niej Czesława opartego o ustawiony pod palmą fotel, na którym siedzi

¹ Karol [Charles] Baudelaire, *dz. cyt.*

² Jeanne de Loos-Haaxman, *Verlaat Rapport Indië: drie eeuwen westerse schilders, tekenaars, grafici, zilversmeden en kunstnijveren in Nederlands-Indië*, Mouton & Co, The Hague 1968, s. 1.

³ „Maasbode” 1928 (3 I); „Haagsche Courant” 1928 (10 I); „Sumatra Post” 1928 (21 I); „Nieuws van den Dag” 1928 (2 II). Także w „Telegraaf” 1928 (5 II) umieszczono (powtórzoną z „Nieuws van den Dag” 1928 (10 I) informację o ślubie pary, w której Mystkowski został podpisany jako „akwarelista”, zaś wśród listy pasażerów wymieniono: „Corry v. Rhyn en Cz. Mystkowski, Parijs/PC hooft”. Między Indiami Holenderskimi a Europą istniała regularna komunikacja bezpośrednia dzięki dwóm holenderskim towarzystwom żeglugowym: Stoomvaart Maatschappij „Nederland” oraz Rotterdamsche Lloyd. Podróż z Amsterdamu lub Rotterdamu do Batawii trwała około 24–28 dni. Za: Zygmunt Przybyłkiewicz, *Indje Holenderskie*, z serii *Monografie Geograficzno-Handlowe Informatora Eksportowego*, tom III, Warszawa 1936, s. 17.



Il. 24. Czesław Mystkowski i Corry Mystkowska-van Rhijn w Batawii, 4 lutego 1928 r.,
 fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

Corry. Obydwoje znajdują się w ogrodzie, ale kadr wypełniają przede wszystkim liczne kosze z kwiatami (il. 24).

Młodzi zamieszkali w domu rodziców Corry, przy ulicy Tjikini nr 43⁴. Znajdowała się ona w prestiżowej dzielnicy Nowa Gondanglia (Nieuwe Gondangdia), położonej na południu nowej części Batawii, zwanej Weltevreden. Obszar ten rozwijał się od początków XIX wieku, kiedy centrum zostało przeniesione około dziesięciu kilometrów na południe od starego miasta do Weltevreden, dokąd masowo zaczęli przenosić się Europejczycy. W 1886 roku, nieco dalej na wschód, powstał także nowy port, Tandjong Priok, który z aglomeracją miejską łączyła kolej żelazna⁵, biegnąca wśród błotnistych terenów „niezdrowych, dusznych i malarycznych, ale bujnych i zielonych”⁶. Głębszy port mógł przyjmować więk-

⁴ Tjikinie lub Tjikini, obecnie Cikini Raya.

⁵ Podróż taka trwała „mniej niż 20 minut”, G.G. van der Kop, *Batavia. Queen city of the East*, G.Kolff & Co, Batavia-Java 1926, s. 22.

⁶ Michał Siedlecki, *Jawa. Przyroda i sztuka. Uwagi z podróży*, Wydawnictwo Mortkowicza, Warszawa-Kraków 1913, s. 34. Dodawał także na kolejnej stronie „To, co się u nas obejmuje ogólną nazwą Batawii, jest to właściwie kompleks z kilku osad złożony. Najniżej położona, a zarazem najstarsza część to właściwa Batawia, wyżej i dalej od morza leży dzielnica Weltewreden, będąca obecnie siedliskiem całej kolonii europejskiej, z nią zaś łączą się pobliskie osady [...]”.

sze parowce, usprawniając przepływ towarów oraz zwiększając napływ ludności. W ostatnich dekadach XIX wieku do Indii Holenderskich zaczęły przybywać tysiące Europejczyków, w tym przede wszystkim kobiety, którym dotychczas nie pozwalano na migrację. Obowiązujący zakaz w konsekwencji przyczynił się do nawiązywania relacji pomiędzy europejskimi mężczyznami i lokalnymi kobietami oraz wymieszania się ludności. Zmiana polityki migracyjnej przekształciła strukturę i relacje społeczne w kolonii, doprowadzając, jak piszą Peter J.M. Nas i Kees Grijns, do wytworzenia się bardziej sztywnego „systemu przypominający kastowy, opartego na kryteriach rasowych”⁷.

Mieszkańców Weltevreden od pozostałej części Batawii odróżniała bardziej przynależność klasowa, niż etniczna, zaś Nowa Gondanglia powstawała jako europejska enklawa i swoiste „miasto w mieście”⁸. Jej założenie i rozkwit jako rezydencjalnej dzielnicy-parku zamieszkaanej przez zamożną część mieszkańców Batawii, przypadł na drugą dekadę XX wieku, w czasach wielkiego rozwoju gospodarczego Indii Wschodnich, powstrzymanego dopiero przez kryzys światowy w 1930 roku. Dzielnica ta łączyła w sobie cechy pożądane przez europejskich rezydentów, takie jak szerokie ulice oraz kanały, rozległe ogrody i tereny miejskie, zieleń przynoszącą ulgę w upalne dni, zdrowszy, suchy klimat – dzięki wyższemu położeniu względem poziomu morza⁹ – bliskość budynków administracji publicznej, punktów usługowych i sklepów. W latach dwudziestych powstały tam nowoczesne pawilony handlowe w stylu europejskim, w których oferowano niemal wszystko, co mogło być potrzebne Europejczykom w kolonii. W licznych kioskach można było kupić lemoniadę, słodczyce, a przede wszystkim prasę, której gwałtowny rozwój od przełomu wieków sprawił, że w latach trzydziestych „było 35 dzienników, 54 tygodniki i 91 miesięczników”¹⁰.

⁷ Peter J.M. Nas, Kees Grijns, *Jakarta-Batavia. A sample of current socio-historical research*, [w:] Tychże (ed.), *Jakarta-Batavia. Socio-cultural essays*, Brill, Leiden 2000, s. 8.

⁸ Christopher Silver, *Planning the megacity. Jakarta in the twentieth century*, Taylor & Francis, Oxfordshire 2007, s. 44.

⁹ Stara część miasta znajduje się na terenach bagiennych, stąd stara Batawia nazywana była „grobem białego człowieka”, zob. Arnold Wright (ed.), *Twentieth century impressions of Netherlands India. Its history, people, commerce, industries and resources*, London-Durban-Perth-Colombo-Singapore-Hongkong-Shanghai-Bangkok-Cairo-Batavia-Rangoon-Buenos Aires, Lloyd's Greater Britain Publishing Company, Ltd. 1909 s. 442. Siedlecki zaś zauważył: „We właściwej Batawii dzisiaj nie mieszka nikt biały; żyją tam stale tylko Chińczycy i Malaje, na choroby zakaźne znacznie wytrzymali od Europejczyków. Pałace zostały zmienione na magazyny, banki i biura, do których przyjeżdża tłum urzędników rannymi pociągami, aby je przed zachodem słońca opuścić”. Michał Siedlecki, *dz. cyt.*, s. 36.

¹⁰ Christopher Silver, *dz. cyt.*, s. 45. Była to nie tylko prasa wydawana w języku niderlandzkim – jak ukazująca się od 1852 roku w Batawii „Java Bode” lub od 1863 roku w Semarangu „Locomotief” – dostępne były również periodyki w języku jawańskim, chińskim, a przede wszystkim w *lingua franca* archipelagu, czyli malajskim, w którym ukazywała się zwłaszcza prasa i literatura nacjonalistyczna. W 1933 roku utworzony został Związek Dziennikarzy Indonezyjskich

Były tam także galerie sztuki oraz sklepy oferujące materiały dla artystów. Niekiedy łączono je z zakładami fotograficznymi, jak w przypadku Fotografisch Atelier en Kunsthandel F. v. Felde z Weltevreden.

W przestrzeni urbanistycznej nowej Batawii dominowały dwa place, oddzielone od siebie przepływającą przez Weltevreden rzeką. Pierwszym i mniejszym był Waretlooplein (Plac Waterloo). Drugi i większy Koningsplein (Plac Królewski), będący dziewięćdziesięciohektarową nieogrodzoną przestrzenią, zajętą m.in. na stadion, od wschodu łączył się z przedłużeniem ulicy Tjikini¹¹. Położony w bezpośredniej bliskości kościołów, klubu Harmonie, najbardziej znanych hoteli – w tym słynnego Hôtel Des Indes, oraz najważniejszych ulic handlowych, Koningsplein stał się centrum europejskiej społeczności oraz bramą do położonej na południu willowej dzielnicy mieszkaniowej¹².

Dom rodziny van Rhijn, a od 1928 roku także małżeństwa Mystkowskich, był zapewne przestronnym budynkiem z werandą, charakterystycznym dla bogatszych dzielnic kolonialnych metropolii, stojącym w otoczeniu bujnej zieleni, wyposażonym w nowoczesne i modne udogodnienia, takie jak telefon (w ogłoszeniach artysty podawano numer: 1285). Nieopodal znajdował się zbudowany w połowie lat dwudziestych XX wieku i cieszący się dużą popularnością basen, protestancki szpital Tjikini oraz Dierentuin – będący zarazem parkiem miejskim, ogrodem botanicznym i zoologicznym¹³. Zarówno to ostatnie, jak i wiele innych miejsc na mapie południowego Weltevreden związane były z postacią słynne-

(Persatuan Jurnalis Indonesia). Robert Cribb, Audrey Kahin, *Historical dictionary of Indonesia*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland-Toronto-Oxford 2004 s. 299. Wraz z rozwojem publicystyki nacjonalistycznej, „[i]ndonezyjscy intelektualiści przestali nazywać język, [w którym była tworzona] malajskim i zaczęli mówić o nim jako o języku indonezyjskim (*Bahasa Indonesia*)”. Merle Calvin Ricklefs, *A history of modern Indonesia since c. 1200*, Stanford University Press, Stanford 2001, s. 232. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że w latach trzydziestych XX wieku „tylko 7,4% dorosłych Indonezyjczyków potrafiło czytać w jakimkolwiek języku, a zaledwie 0,32% w niderlandzkim”. John Ingleson, *Workers, unions and politics. Indonesia in the 1920s and 1930s*, Brill, Leiden-Boston 2014, s. 14.

¹¹ Weltevreden zostało niejako obudowane wokół tego centralnego rozległego placu, którego granice wytyczały drzewa oraz arterie, łączące główne trakty komunikacyjne.

¹² Była ona doskonale skomunikowana z pozostałą częścią miasta dzięki sieci tramwajowej. Tramwaje elektryczne i parowe odjeżdżały co dziesięć minut „od godziny piątej rano do zachodu słońca”, G.G. van der Kop, *dz. cyt.*, s. 30. Przemieszczanie się ułatwiały także doskonale utrzymane asfaltowe drogi, których rozbudowę wznagala rosnąca ilość coraz popularniejszych wśród Batawskich elit motocykli i samochodów. Nawet drogę z portu do Weltevreden można było pokonać wynajmując za około 7,5 florena jedno z czekających przy Tandjong Priok aut. *Tamże*, s. 20. W 1936 roku Zygmunt Przybyłkiewicz pisał: „W Indjach w wielu działach technika poszła dalej, jak w niektórych państwach europejskich. Indje Holenderskie posiadają np. znacznie więcej samochodów jak Polska, ba, stolica Indyj miasto Batawja, rozporządza właśnie w przybliżeniu taką samą ilością pojazdów automobilowych, co cała Polska”. Zygmunt Przybyłkiewicz, *dz. cyt.*, s. 6.

¹³ Nieco dalej, choć nadal w odległości spaceru, znajdowały się rządowa fabryka opium oraz S.T.O.V.I.A. i Kolegium Medyczne dla Rdzennej Ludności wraz ze szpitalem.

go dziewiętnastowiecznego jawajskiego malarza Radena Saleha (pełne imię: Saleh Sjarif Boestaman, 1811–1880). Urodzony w Semarangu, na północnym wybrzeżu Jawy Środkowej, pochodził z rodu należącego do jawajskiej arystokracji (*priyayi*), stąd tytuł „Raden”. Studia artystyczne w Holandii, talent, nietuzinkowa osobowość, a także wizyty składane na dworach wielu władców sprawiły, że stał się znany w Europie. Na Jawę, ze swojej dwudziestoletniej podróży po starym kontynencie wrócił w połowie XIX wieku, osiedlając się na rozległych gruntach, w południowej części Weltevreden¹⁴. W 1864 roku przekazał miastu dziesięć hektarów, na stworzenie tam między innymi ogrodu zoologicznego¹⁵, a cztery lata później opuścił swoją posiadłość, resztę życia spędzając w Bogorze. Jego rezydencja stała się w 1898 roku częścią szpitala Tjikini¹⁶. Grunty należące do posiadłości służyły miastu częściowo jako ogród zoologiczny, a częściowo jako teren do organizowania uroczystości wymagających większej przestrzeni, w tym regularnie rozgrywanych meczów piłki nożnej, koncertów, seansów kina na świeżym powietrzu i balów maskowych¹⁷. Ogród zoologiczny istniał w tym miejscu jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku, a jego bliskość była niekiedy przyczyną zaskakujących zdarzeń dla mieszkańców okolicznych posesji. Jak możemy przeczytać w dzienniku „Bataviaasch Nieuwsblad” z 25 października 1937 roku, na teren rodzinnej posiadłości van Rhijn, wówczas przekształconej w pensjonat prowadzony przez matkę Corry, wbiegła z ulicy Tjikini grupa przestraszonych przechodniów, a za nimi – zapewne nie mniej przestraszony – mały hipopotam¹⁸.

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku Corry, córka państwa van Rhijn, była jedynym żyjącym dzieckiem swoich rodziców. Urodzony rok przed nią, 5 marca 1895 roku brat Johan Adolf Willem, zmarł dwa miesiące po

¹⁴ Werner Kraus, Irina Vogelsang, *Raden Saleh. The Beginning of Modern Indonesian Painting*, Goethe Insitut, Jakarta 2012, s. 80.

¹⁵ Evan D. Winet, *Indonesian postcolonial theatre. Spectral genealogies and absent faces*, London 2010, s. 86.

¹⁶ *Tamże*.

¹⁷ Arnold Wright, *dz. cyt.* s. 447. Mieszkańcy Weltevreden mieli łatwy dostęp nie tylko do miejsc, w których mogli wypoczywać lub uprawiać popularne w kolonii sporty, jak krykiet, tenis czy piłka nożna, ale przede wszystkim do najnowszych i najmodniejszych rozrywek pojawiających się Batawii, w tym do klubów jazzowych i kina (*bioscoop*). – To ostatnie zyskało rzesze zwolenników zarówno wśród Europejczyków jak i pozostałych mieszkańców Indii Holenderskich jeszcze przed I wojną światową, kiedy w największych miastach pojawiły się liczne kina mobilne, podobne do tego, które funkcjonowało w Dierentuin. O narodzinach i rozwoju kina, a także jego popularności w Indiach Holenderskich obszernie pisze Dafna Ruppim, *The komedi bioscoop: The emergence of movie-going in colonial Indonesia*, Indiana University Press 2016. Na temat popularności jazzu i zakładania w Batawii grup muzycznych (w których skład często wchodził rdzenni mieszkańcy kolonii): Allard J.D. Möller, *Batavia. A swinging Town! Dansorkesten en jazzbands in Batavia, 1922–1949*, Moesson, Den Haag 1987.

¹⁸ *Gelukking nog maar een Baby*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1937 (25 X).

swoich dziewiątych urodzinach. Drugi z braci, Pieter Charles Stephan, urodzony 16 czerwca 1908 roku, zginął 4 marca 1924 roku w wypadku, kiedy wracał motocyklem do domu z gimnazjum im. Króla Willema III, do którego uczęszczał¹⁹. Corry, a właściwie Corrie van Rhijn, urodziła się 28 maja 1896 roku²⁰ i uczyła się prawdopodobnie w szkole im. Królowej Wilhelminy (Koningin Wilhelmina-School, KWS). Jej rodzice pobrali się 16 lutego 1894 roku w kościele rzymskokatolickim w Batawii²¹. Matka, Caroline van Rhijn-Andreas miała wśród przodków rdzennych mieszkańców kolonii i prawdopodobnie zajmowała się sprzedażą kwiatów²². Ojciec, Johan Rudolf Gerhard Louis van Rhijn Jr., był pracownikiem administracji. Obydwoje wymienieni zostali jako nowi członkowie zwyczajni Holenderskiej Izby Handlowej w 1904 roku, zaś przy nazwisku Johana van Rhijn widnieje informacja o jego stanowisku księgowego w Standard Oil Company²³.

Rodzina należała do przedstawicieli Batawskiej wyższej klasy średniej, która pozostawała kręgiem osób połączonych znajomościami, członkostwem w klubach, wykształceniem i statusem społecznym. Należy przy tym zaznaczyć, że chociaż prawo z 1856 roku stworzyło trzy kategorie dla mieszkańców Indii Holenderskich: Europejczyków, tubylców i innych „przedstawicieli Orientu” (przede wszystkim Chińczyków), to w latach trzydziestych około 80% osób zaliczanych do Europejczyków stanowiły osoby urodzone w kolonii, z których większość miała przynajmniej jednego rodzica Azjatę lub przodków azjatyckiego pochodzenia²⁴. W 1909 roku populacja Batawii liczyła około 150 000 mieszkańców, w tym

¹⁹ *Een tragisch Ongeluk*, „Indische Courant” 1924 (8 III).

²⁰ Haga, CBG (Centraal Bureau voor Genealogie), *Oost-Indie index b.s. 1890–1899, Rhemren*, 752.; datę potwierdza także zawiadomienie w prasie o narodzinach córki: „Java-Bode” 1896 (28 V). Pomimo, że w archiwach zapisano imię „Corrie”, w listach najczęściej posługiwała się zapisem „Corry”, także ta forma imienia widnieje na akcie ślubu z Czesławem Mystkowskim z Paryża z 3 stycznia 1928 r. Paris, Mairie du 6e arrondissement, [odpis aktu ślubu Czesława i Corry]. *État civil de Paris, mariages 1923–1932*, 3 janvier 1928, acte n° 2, cote du registre V11E123.

²¹ Haga, CBG (Centraal Bureau voor Genealogie), *Oost-Indie index b.s. 1890–1899, Rhemren*, 752.; również: zawiadomienie o planowanym ślubie w „Bataviaasch Handelsblad” 1894 (12 II) i (13 II), a także podziękowanie dla gości zamieszczone w tym samym dzienniku, w wydaniu z 1894 (17 II) oraz w „Java Bode” 1894 (17 II).

²² Kilukrotnie ukazujące się w dzienniku „Bataviaasch Nieuwsblad” ogłoszenie informowało, że pod adresem Tjikinie 43, w „Mille Fleurs” u pani van Rhijn-Andreas można zamówić „kompozycje kwiatowe wszelkiego rodzaju”, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1929 (13 VI) i inne.

²³ *Gewone Leden*, „Neerlandia. Orgaan van Het-Algemeen Nederlandsch Verbond” 1904 (Nov.) nr 11, s. 155.

²⁴ Ulbe Bosma, Remco Raben, *Being “Dutch” in the Indies. A history of creolisation and the Empire, 1500–1920*, Ohio University Press, Athens 2008, s. 218. Także: John Ingleston, *dz. cyt.*, s. 14; Fenneke Sysling, *Racial Science and Human Diversity in Colonial Indonesia*, NUS Press, Singapore 2016, s. 9; Przybyłkiewicz, przytaczając statystyki holenderskie z lat trzydziestych dodawał: „Europejczyków czystej krwi nie mieszka w Indjach faktycznie więcej jak około 70.000.” Zygmunt Przybyłkiewicz, *dz. cyt.*, s. 10.

9 000 Europejczyków²⁵, zaś w latach trzydziestych mieszkało tam już 533 015 osób, z czego 40 076 Europejczyków²⁶.

Było to więc miasto wieloetniczne, w którym język niderlandzki przeplatał się z malajskim, jawajskim, arabskim, chińskim i wieloma innymi, także z polskim. Polacy – zazwyczaj misjonarze w drodze do Chin lub marynarze – pojawiali się na wyspach archipelagu od XVI wieku²⁷, jednak dopiero w drugiej połowie XIX wieku ich liczba znacznie wzrosła. Byli to przede wszystkim lekarze, biolodzy i geolodzy prowadzący badania w kolonii, specjaliści z wielu innych dziedzin, zatrudniani przez holenderskie firmy, a także duchowni. Na Jawie przebywali między innymi związani ze środowiskiem krakowskim: Jarosław Waszak, Marian Raciborski, Michał Siedlecki i Kazimierz Rouppert, dzięki którym na ziemiach polskich spopularyzowała się wiedza o jawajskiej sztuce, w tym o batiku, teatrze wayang kulit i tańcu, jak też o przyrodzie²⁸.

Do Indii Holenderskich wyjeżdżali nie tylko naukowcy, ale także poszukiwacze przygód, podróżnicy i uczestnicy walk o niepodległość Polski, zaś po I wojnie światowej, kolonia stała się jednym z celów polskich turystów. Do końca lat dwudziestych nie było ich wielu, ze względu na konieczność odbycia długiej podróży drogą morską. Nieliczni, którzy zdecydowali się na podobną przeprawę, niekiedy później publikowali swoje wrażenia z kolonii. Podróżowanie do archipelagu ułatwiło powstanie w Batawii przedstawicielstwa rządu polskiego. W 1927 roku przedstawicielem honorowym na Jawie został Jan Nikerk²⁹. Dziesięć lat później na stanowisko konsula polskiego w Indiach Holenderskich powołany został Zygmunt B. Przybyłkiewicz, który do kolonii przybył trzy lata wcześniej. Konsulat

²⁵ Arnold Wright, *dz. cyt.*, s. 448.

²⁶ Do pozostałych najważniejszych miast w Indiach Holenderskich należały leżące na Jawie: Surabaja (336 814 mieszkańców, w tym 26 463 Europejczyków), Semarang (217 775, w tym 12 577 Europejczyków), Bandung (166 395, w tym 19 650 Europejczyków), Surakarta (163 013, w tym 3 203 Europejczyków), Yogyakarta (156 554, w tym 5 603 Europejczyków), Buitenzorg (65 431, w tym 5 233 Europejczyków), leżące na Sumatrze Palembang (109 069, w tym 1 883 Europejczyków) i Medan (74 976, w tym 4 292 Europejczyków) oraz Makassar na Celebesie (86 662, w tym 3 600 Europejczyków). Zygmunt Przybyłkiewicz, *dz. cyt.*, s. 9, 11.

²⁷ Marian Kałuski, *Śladami Polaków po świecie*, Polonicum Machindex, Fribourg 2008, „Część 1. Azja”, s. 70–71.

²⁸ Zob. też: Maria Wrońska-Friend, *Sztuka woskiem pisana. Batik w Indonezji i Polsce*, Wydawnictwo Gondwana, Warszawa 2008, zwłaszcza s. 110–127; Joanna Waclawek, „Latające żaby i batik krakowski. Jawajska podróż profesora Michała Siedleckiego i jej znaczenie dla poznania kultury i sztuki Indonezji w Polsce”, [w:] Renata Lesner-Szwarc (red.), *Odcienie Indonezji*, Toruń 2014, s. 15–29.

²⁹ Urodzony w Surabai Holender, ożeniony z Polką, Romaną Karoliną Ilińską. Poznali się w Japonii, tam też wzięli ślub w lutym 1918 roku. Młoda para mieszkała najpierw w Batawii, a po dwóch latach przeprowadziła się do Surabai. Więcej na temat rodu Nikerków: Wim Willems, Hanneke Verbeek, *Sto lat tęsknoty. Historia Polaków w Holandii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014, s. 142–164; także Marian Kałuski, *dz. cyt.*, s. 78.

mieścił się w przy ulicy Soendaweg 17³⁰, położonej w Nowej Gondanglii, nieopodal ulicy Tjikini i Koningsplein.

W 1930 roku w Indiach Holenderskich mieszkało 132 Polaków³¹. „Z wybitniejszych jednostek polskich, przebywających na Jawie, wspomnieć należy przede wszystkim mieszkającego w Bandoeng Dr. J. Zwierzyckiego, szefa służby geologicznej rządowej indo-holenderskiej [...], dalej mieszkającego w Soekabomi [Sukabumi] inż. J. Kierzka, który [...] rozpoczął obecnie pracę nad wprowadzaniem artykułów polskich na tutejszy rynek, dalej osiadłego od dziewięciu lat na Jawie wybitnego akwarelistę C. Mystkowskiego i wreszcie Polkę z pochodzenia, p. A. Baud, literatkę [...]”³². Kolonia polska, choć niewielka i skupiona głównie na Jawie Zachodniej (w Batawii, Sukabumi i Bandungu) oraz w Balikpapan na Kalimantanie³³, stworzyła struktury organizujące społeczność Polaków w Indiach Wschodnich; w 1938 roku jej prezesem był Henryk Błeszczynski z Sukabumi³⁴.

Rytm dnia społeczności europejskiej w Batawii w dużej mierze dostosowany był do klimatu Indii Holenderskich. W większość instytucji w godzinach popołudniowych obowiązywała przerwa – dotyczyło to także wystaw dzieł sztuki, zaś najdogodniejszym czasem do korzystania z atrakcji miasta były wieczory. Mieszkańcy Weltevreden mogli spędzać je w kinach, teatrach, klubach i licznych stowarzyszeniach³⁵ lub cieszyć się chłodniejszą porą słuchając muzyki w iluminowanych lampami elektrycznymi kawiarniach na wolnym powietrzu. Sielski obraz wypoczywających przedstawicieli elit, podkreślany w reklamach prasowych oraz opisach nowej Batawii, wykorzystywał przede wszystkim dwa symbole nowoczesności kolonii – rekreację i światło³⁶.

³⁰ Obecnie jl. Gereja Teresa.

³¹ „Byli to głównie wiertacze i fachowcy naftowi z zagłębia naftowego w Borysławiu, w Małopolsce Wschodniej (dziś Ukraina), których zatrudniały holenderskie firmy naftowe na Jawie i Sumatrze”. Marian Kałuski, *dz. cyt.*, s. 78. Do lat trzydziestych XX wieku Polacy pracowali także jako nadzorcy na plantacjach cukrowych na Wschodniej Jawie oraz sumatrzeńskich plantacjach tytoniu i kauczuku. Jednak kryzys światowy, rozpoczęty przez wydarzenia na giełdzie na Wall Street w październiku 1929 roku, który dosięgnął również plantatorów w Indiach Holenderskich, spowodował upadek wielu z firm, a tym samym lawinowo rosnące, zwłaszcza na Jawie, bezrobocie. Zygmunt Przybyłkiewicz, *dz. cyt.*, s. 11.

³² *Tamże*.

³³ *Poolsche belangstelling. Handelsmogelijkheden on derzocht de instelling van een consulaat everwogen*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1934 (3 VIII).

³⁴ List Henryka Błeszczynskiego do Zygmunta Przybyłkiewicza po śmierci Czesława Mystkowskiego (datowany 24 maja 1938), – archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty.

³⁵ Kiedy przybył tam Mystkowski, w Batawii było około stu towarzystw kulturalnych, ekonomicznych i politycznych. Christopher Silver, *dz. cyt.*, s. 45.

³⁶ Por. Yulia Nurliani Lukito, *Exhibiting modernity and Indonesian vernacular architecture. Hybrid architecture at Pasar Gambir of Batavia, the 1931 Paris International Colonial Exhibition and Taman Mini Indonesia Indah*, Springer VS, Wiesbaden 2016, s. 1; także Susie Protschky, *The empire il-*

Pierwotny plan dla Nowej Gondanglii, parkowej przestrzeni willowej w południowej części europejskiego Weltevreden, stworzył Pieter Adriaan „Piet” Jacobus Moojen³⁷, holenderski architekt i malarz, który w 1903 roku, mając 24 lata, przybył do Batawii. Hendrik Berlage napisał o Moojenie w wydanej w 1931 roku publikacji *Mijn Indischer reis (Moja indyjska podróż)*, że wraz z nim rozpoczęła się współczesna architektura Holenderskich Indii Wschodnich³⁸. Moojen także był autorem projektu budynku wzniesionego przy północnym wjeździe do dzielnicy, przeznaczonego na siedzibę Kręgu Sztuki w Indiach Holenderskich (Nederlandsch-Indische Kunstkring).

2.2. Krąg Sztuki w Batawii

Koos van Brakel pisze stanowczo, że do końca XIX wieku dla mieszkających w Indiach Holenderskich Europejczyków sztuka pozostawała „praktycznie nieistniejącym zjawiskiem”³⁹. Należy jednak przyznać, że rzeczywiście aż do lat siedemdziesiątych XIX wieku, do kolonii przybywały przede wszystkim osoby, które pracowały w administracji lub wojskowości. Zmiany w prawie, a także pojawienie się statków parowych umożliwiającących szybszą podróż, sprawiły, że zaczęło przybywać tu więcej obcokrajowców w tym także artystów⁴⁰. Na życie w kolonii decydowały się przede wszystkim osoby, które postrzegały to jako szansę szybkiego wzbogacenia się, więc szeroko rozumiana kultura mogła wydawać się im kwestią o mniejszym – o ile jakimkolwiek – znaczeniu. Nawet gdy pojawiała się potrzeba kontaktu ze sztuką, to aż do początków XX wieku Indie Holenderskie nie stwarzały warunków dogodnych do jej zaspokojenia. Rdzenne wyroby artystyczne, jak batikowane tkaniny, analizowane były zazwyczaj w kategoriach etnograficznej ciekawostki, zaś twórcy o europejskim wykształceniu artystycznym nie tworzyli grupy umożliwiającej narodziny podobnego europejskiemu życia artystycznego i organizowanie wystaw, działając w pojedynkę, zazwyczaj

luminated: electricity, “ethical” colonialism and enlightened monarchy in photographs of Dutch royal celebrations, 1898–1948, „Journal of Colonialism and Colonial History” 2012 (t.13) nr 3, s. 1–23.

³⁷ Dalej w tekście jako P.A.J. Moojen.

³⁸ Hendrik P. Berlage, *Mijn Indische reis. Gedachten over cultuur en kunst*, Rotterdam, Brussel 1931, za: Marieke Bloembergen, *Colonial Spectacles. The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880–1931*, SU Press, Singapore 2006, s. 409, przypis nr 67.

³⁹ Koos van Brakel, „For evidently, the fine arts do not thrive in the Indies”, [w:] Marie-Odette Scalliet i inni, *Pictures from the Tropics. Paintings by Western Artists during the Dutch Colonial Period in Indonesia*, Pictures Publishers – Koninklijk Instituut voor de Tropen/ Royal Tropical Institute, Amsterdam 1999, s. 103.

⁴⁰ Wcześniej sztuka była w przeważającej części przypadkiem zajęciem dodatkowym, zaś artyści (głównie amatorzy) przede wszystkim pełnili funkcje wojskowe lub zajmowali stanowiska w administracji kolonii. Susie Protschky, *Images of the tropics. Environment and visual culture in colonial Indonesia*, KITLV Press, Leiden 2011, s. 98–99.

na zlecenia administracji kolonii. Niedostatek nabywców poszukujących dzieł sztuki lub osób chcących chociaż na jej temat dyskutować stanowił przeszkodę dla stworzenia klimatu sprzyjającego narodzeniu się środowiska artystycznego. Tego stanu rzeczy nie zmieniała działalność utworzonego w 1778 roku Królewskiego Batawskiego Towarzystwa Sztuk i Nauk (Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen), koncentrująca się przede wszystkim na gromadzeniu oraz katalogowaniu azjatyckich zbiorów etnograficznych i archeologicznych⁴¹.

Sytuacja zaczęła zmieniać się na przełomie XIX i XX wieku. Cezurą stał się rok 1902, kiedy w Batawii oficjalnie założony został Krąg Sztuki Indii Holenderskich (Nederlandsch-Indische Kunstkring). Warto jednak spojrzeć na genezę powstania Kręgu w szerszym kontekście, poprzez idee i środowiska, z jakimi stykali się malarze studiujący w Europie, z których większość miała korzenie holenderskie. Przyjeżdżając do Indii Holenderskich, czasami jedynie na krótko, a czasami na stałe, lub wracając do miejsca, w którym się urodzili, przywozili ze sobą wspomnienia o artystycznym klimacie Amsterdamu i Hagi, z działającymi tam towarzystwami artystycznymi. W kolonii zazwyczaj wybierali na miejsce pobytu Weltevreden. Tam też w maju 1901 roku powstała druga odezwa, podpisana przez „niewielką grupę wielbicieli sztuki”, która stała się zaczynem powstania Kręgu Sztuki.

W księdze jubileuszowej, wydanej z okazji 25-lecia stowarzyszenia, umieszczono sentencję Catullusa *amat victoria curam* – „nie ma zwycięstwa bez trudu” i rzeczywiście droga do świętowanego w 1927 roku sukcesu nie była pozbawiona przeszkód. Same próby założenia Kręgu podejmowano kilkakrotnie. W grudniu 1900 roku zredagowano odezwę, w której zwracano uwagę na fakt, że wśród istniejących w Batawii stowarzyszeń brak jest jakiegokolwiek poświęconego sztuce wizualnym i dekoracyjnym. Wskazywano potrzebę utworzenia przestrzeni wymiany doświadczeń między artystami i miejsca, w którym mogliby oni pokazywać swoje prace. Kiedy nie doczekano się reakcji, podjęto kolejne starania. W czerwcu 1901 roku ukazał się w druku manifest, który spotkał się już z cieplejszym przyjęciem: „O ile w Batawii istnieją już stowarzyszenia promujące muzykę i teatr, sztuki wizualne nadal nie doczekały się satysfakcjonującej współpracy ze swoimi miłośnikami. Jednak taka współpraca – inaczej być przecież nie może – byłaby pożądana, zwiększając przy tym zainteresowanie sztukami wizualnymi, artystom zaś dając, poprzez porównanie z twórczością innych, motywację do dalszych studiów. A już na pewno odbyłaby się ona z dużą korzyścią dla nich ze względu na okazje do wystawienia ich twórczości, na jakie mogliby liczyć. Niżej podpisani są przekonani, że liczba zainteresowanych w Batawii jest

⁴¹ Zobacz pobieżny opis zbiorów w G.G. van der Kop, *dz. cyt.*, s. 34.

już wystarczająco duża, by umożliwić założenie towarzystwa promującego sztuki wizualne [...].

[Towarzystwo będzie działało:]

1. organizując wystawy prac malarskich, wykonanych zarówno przez fachowców, jak i dyletantów, do udziału w wystawie zachęcając zaś poprzez wyznaczenie jednej lub więcej nagród. Jeżeli chodzi o wystawy, pod uwagę brane będą rysunki, prace modelarskie, jak również porcelana, rzeźby, meble itd. Na razie jednak towarzystwo wstrzyma się od wystawiania tradycyjnych wyrobów artystycznych. 2. dokonując zakupu i wystawiając grawiury, kwasoryty, fotografie, ponadto czasopisma i publikacje książkowe na temat sztuki. 3. organizując wykłady. 4. popierając zakładanie stowarzyszeń pokrewnych w innych miejscach [...]"⁴².

Zwraca uwagę przede wszystkim pierwszy punkt, po części wskazujący, że pomysłodawcami utworzenia stowarzyszenia byli nie profesjonalni artyści, ale amatorzy. Aż do końca lat dwudziestych założenie o ekspozowaniu prac zarówno zawodowców jak i dyletantów pozostawało w mocy, zaś na ekspozycjach prezentowano dzieła o bardzo zróżnicowanej wartości artystycznej.

Krąg oficjalnie rozpoczął działalność 1 kwietnia 1902 roku i podczas kolejnych dwunastu miesięcy umożliwił odwiedzającym zapoznanie się z pięcioma wystawami. Przewodniczącym Kręgu został Albertus Samuel Carpentier Alting, jeden z sygnatariuszy odezwy z 1901 roku, pastor i członek Łoży masońskiej⁴³, dzięki czemu młode stowarzyszenie mogło korzystać z pomieszczeń tej organizacji. 31 sierpnia 1902 roku w siedzibie Łoży Gwiazda Wschodu (Ster in het Oosten) w Batawii otworzono wystawę osiemdziesięciu dzieł malarstwa holenderskiego oraz artystów z Indii Holenderskich (*Nederlandsch-Indische en Europeesche meesters*). Ekspozycja cieszyła się ogromnym zainteresowaniem zarówno osób, które chciały pokazać na niej obrazy, jak i odwiedzających, dowodząc zapotrzebowania nie tylko na kontakt ze sztuką, ale również na przestrzeń, w której mogliby prezentować swoje umiejętności sami twórcy⁴⁴.

Zadaniem stowarzyszenia było przede wszystkim upowszechnianie wiedzy i rozwijanie zainteresowania sztukami, zwłaszcza plastycznymi, ale także szeroko rozumianą kulturą zachodnią, muzyką, teatrem i tańcem. Organizowane były więc zarówno wystawy rzemiosła artystycznego i sztuki z całego świata, prelekcje, jak też występy i koncerty. Z czasem dołączono do nich kursy rysunku oraz

⁴² *De volgende circulaire is verspreid*, „Preanger Bode” 1901 (4 VI).

⁴³ Na temat historii masonerii w Holenderskich Indiach Wschodnich patrz: Paul W. van der Veur, *Freemasonry in Indonesia from Radermacher to Soekanto, 1762–1961*, Ohio University Center for International Studies, Athens-Ohio 1976; Th. Stevens, *Tarekat mason bebas dan masyarakat di Hindia Belanda dan Indonesia, 1764–1962*, Pustaka Sinar Harapan, Jakarta 2004.

⁴⁴ *Goedenboek*, s. 2.

pokazy filmów⁴⁵. Wystawy tematyczne, zwane przez Jeanne de Loos-Haaxman „wielkimi”, zazwyczaj poświęcane były sztuce konkretnych krajów lub regionów i wybranym wątkom ze sztuki europejskiej.

W pierwszych latach funkcjonowania Krąg w Batawii nie posiadał własnej siedziby. Oprócz wspomnianej już sali, udostępnianej przez Lożę, korzystano z uprzejmości restauracji G.W. Versteeg z Noordwijk, jak też Królewskiego Towarzystwa Fizyki w Indiach Holenderskich (Koninklijke Natuurkundige Vereeniging in Nederlandsch-Indië). W 1910 roku w siedzibie firmy ubezpieczeniowej Nillmij (Nederlandsch-Indische Levensverzekerings en Lijfrente Maatschappij) zorganizowano cieszącą się dużą popularnością wystawę karykatury i satyry. Od 1905 roku w pomieszczeniach tych instytucji organizowano także spotkania członków, na których odbywały się koncerty, odczyty, recytacje, oraz spotkania z interesującymi osobami ze świata kultury i sztuki.

W 1912 roku stowarzyszenie otrzymało bezpłatnie działkę przy bulwarze Van Heutsza nr 1 (obecnie jl. Teuku Umar), przy północnym wjeździe do Nowej Gondangli, w pobliżu ulicy Tjikini. P.A.J. Moojen, wówczas już od dwóch lat przewodniczący Kręgu w Batawii, bezpłatnie wykonał projekt, a dzięki datkom zebranych od publicznych instytucji oraz osób prywatnych udało się rozpocząć prace budowlane. Wzniesiono obszerny piętrowy budynek, z arkadową kolumnadą od frontu i flankującymi bryłę główną dwiema wieżyczkami. 17 kwietnia 1914 roku dokonano uroczystego otwarcia siedziby, a jako pierwszą zorganizowano wystawę twórczości artystów urodzonych w Indiach Holenderskich (*Tentoonstelling van werk van Nederlandsche, in Indië geboren schilders*), co spowodowało wzrost zainteresowania stowarzyszeniem.

Posiadanie własnej siedziby ułatwiało rozwój działalności, chociaż ze względu na konieczność spłacania hipoteki pomieszczenia na parterze wynajmowano na działalność usługową⁴⁶. Przestrzeń wystawiennicza Kręgu znajdowała się na pierwszym piętrze, do dyspozycji członków stowarzyszenia były także zbiory publikacji, w tym magazynów ilustrowanych. Do swojego jubileuszu w 1927 roku, Krąg liczył 1272 członków⁴⁷ i wystawiał prace wielu artystów, których nazwiska stały się dzięki temu znane szerokiej publiczności w kolonii.

⁴⁵ Jednym z największych sukcesów w pierwszym okresie działalności stowarzyszenia była wystawa reprodukcji dzieł Rembrandta w 1903 roku. Przyciągnęła ona tak licznych odwiedzających w Batawii, że następnie pokazano ją także w Bandungu, Semarangu i Surabaji. *Tamże*, s. 7; Jeanne de Loos-Haaxman, *dz. cyt.*, s. 80. Rembrandtowi również poświęcono wystawę w trzystulecie urodzin artysty, w lipcu 1906 roku. Obejrzało ją 3 600 osób, a ogromne zainteresowanie, jakie wzbudziła, dodatkowo rozniecała prasa; *Goedenboek*, s. 9.

⁴⁶ Parter wynajęła na 10 lat firma Stam en Weyns z dzielnicy Nortwijk, otwierając tam restaurację, „którą mogli cieszyć się mieszkańcy nowej dzielnicy”. Jeanne de Loos-Haaxman, *dz. cyt.*, s. 82.

⁴⁷ *Goedenboek*, s. 64.

Wkrótce podobne stowarzyszenie założone zostało w 1904 roku w położonym nieopodal Batawii Bandungu przez P.A.J. Moojena. Następne powstało dzień lat później na Sumatrze – w Medanie, potem także w kolejnych miastach jawajskich: Yogyakarta, Surabai, Buitenzorgu (Bogorze) i Semarangu. 8 stycznia 1916 roku wszystkie zjednoczono pod nazwą Związku Kręgów Sztuki Indii Holenderskich (Bond van Nederl.-Indische Kunstkringen) w Batawii, zaś Krąg Miłośników Sztuki w Indiach Holenderskich zmienił nazwę na Batawski Krąg Sztuki. W jubileuszowym roku 1927 w Związku znajdowało się 26 Kręgów, z czego przeważająca część mieściła się na Jawie⁴⁸.

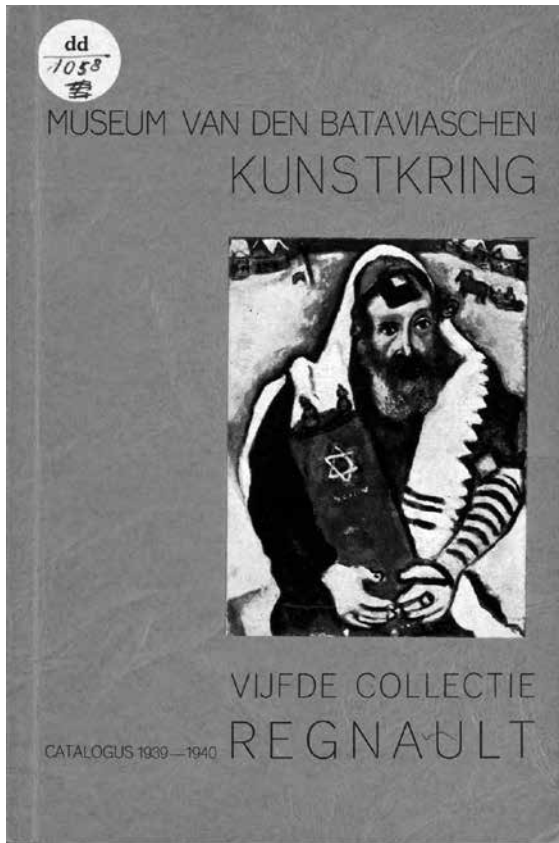
W 1927 roku Krąg świętował nie tylko dwudziestopięciolecie istnienia, oczekiwano także na rychłe zrealizowanie planów utworzenia w Batawii Muzeum Sztuki, w którym znalazłoby się wysokiej klasy malarstwo, ponieważ „[...] tylko to, co najlepsze może być wystarczające dla Indii [Holenderskich]. Najlepsze na każdym polu [...], także sztuki”⁴⁹. Członkowie Kręgu nie ustawali w próbach prezentowania w kolonii sztuki europejskiej, zwłaszcza holenderskich artystów, pomimo wszystkich trudności, dostrzegając efekty swoich działań: „[...]liczba indyjskich, w tym również rdzennych malarzy rosła z roku na rok; jeszcze szybciej podnosiła się jakość ich prac. Trudniejszy w obserwacji, lecz wcale nie mniej znaczący był wpływ, jaki wystawy wywarły na liczną publiczność, zarówno europejską, jak i tutejszą, która dzięki patrzeniu na dobrą sztukę zachodnią może rozwijać własne, wschodnie, możliwości. Lecz jak powiedziano: ludzie nie byli zadowoleni, ponieważ brakowało stałej przekrojowej kolekcji sztuki holenderskiej, która przynajmniej częściowo pozwoliłaby na wyrobienie sobie obrazu potencjału, jakie w tym zakresie ma Holandia.[...]”⁵⁰. Powstał plan, żeby rząd kolonii pomógł Kręgowi w spłacie pozostałej części kredytu hipotecznego, dzięki czemu budynek mógłby zostać w całości zaadoptowany na działalność artystyczną. Zgodnie z tym założeniem organizacja kierowana przez Moojena miała zająć parter, oddając pierwsze piętro na muzeum. Ostatecznie nie zostało to zrealizowane, chociaż w drugiej połowie lat trzydziestych istniało silne przekonanie o rychłym spełnieniu się planów.

Z powodu tej wciąż oddalającej się perspektywy na powstanie w Batawii muzeum sztuki, wystawy prac z kolekcji Regnaulta zaczęto nazywać „wypożyczonym muzeum”, zaś samo określenie „muzeum” pojawiało się już na okładkach katalogów (il. 25). Pierre Alexander Regnault (1868–1954), pochodzący z Laren właściciel fabryk farby na Jawie, a zarazem znany zarówno w Holandii jak i w jej zamorskim terytorium kolekcjoner i propagator sztuki współczesnej, był jedną z najważniejszych postaci środowiska artystycznego Indii Holenderskich,

⁴⁸ Koos van Brakel, *dz. cyt.*, s. 104.

⁴⁹ *Indische Museumplannen*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1926 (16 I).

⁵⁰ *Tamże*.



Il. 25.
Okładka katalogu ostatniej (piątej)
wystawy kolekcji Regnaulta w Batawii,
w 1939-1940 r.

żarliwie popierając inicjatywę utworzenia w Batawii muzeum sztuki. Od 1935 roku Regnault pięciokrotnie udostępniał Kręgowi swoją kolekcję obrazów znakomitych artystów europejskich, oferując mieszkańcom kolonii możliwość zapoznania się ze światową sztuką ostatnich lat i dekad⁵¹. Z jego inspiracji wystawy łączono ze sprzedażą specjalnie w tym celu wybieranych obiektów. Prywatne zbiory Regnaulta były więc eksponowane z dziełami wyszukаныmi i wypożyczonymi od marszandów, kolekcjonerów oraz artystów. Najważniejszym z kolekcjonerów, którego udało się mu pozyskać do współpracy przy tych „wypożyczanych wystawach”⁵², był Vincent Willem van Gogh, bratanek słynnego malarza, mieszkający – podobnie jak Regnault – w Laren. Co roku udostępniał on część obrazów ze swojej prywatnej kolekcji, dzięki czemu publiczność na Jawie mogła w latach trzydziestych obejrzeć oryginalne prace Vincenta van Gogha. W 1938

⁵¹ Na temat działalności Regnaulta m.in.: H. L. C. [Hans Ludwig Cohn] Jaffé, *P. A. Regnault en zijn collectie*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art.” 1981 (vol. 32), s. 279–294.

⁵² Jeanne de Loos-Haxman, *dz. cyt.*, s. 208



Il. 26.
Obraz Louisa Marcoussisa
w katalogu ostatniej (piątej)
wystawy kolekcji Renaulta
w Batawii, w 1939-1940 r.

roku autoportret artysty w szarym pilśniowym kapeluszu, podpisany jako *Autoportret (Zelfportret)*, bez daty, umieszczono na okładce katalogu czwartej wystawy⁵³. Obok dzieł innych malarzy, zaprezentowano wówczas czternaście obrazów van Gogha, z czego pięć – poza autoportretem – pojawiło się we wspomnianym katalogu jako reprodukcje⁵⁴.

Kolekcja ta, wystawiana pięciokrotnie w latach 1935–1939 w Batawii oraz krótko w Bandungu i Surabai, była dla wielu mieszkańców kolonii pierwszym i jedynym kontaktem z pracami takich artystów, jak Marc Chagall, Paul Gauguin, Pablo Picasso, Odilon Redon, Giorgio de Chirico czy Kees van Dongen⁵⁵.

⁵³ Obraz powstał w Paryżu, zimą 1887/88, obecnie w zbiorach Van Gogh Museum w Amsterdamzie.

⁵⁴ Bataviasch Kunstkring/ Museum van den Bataviaschen Kunstkring, *Vierde Collectie Renault*, Weltevreden 1938. Prace wymieniane w katalogach wystaw Kolekcji Renault najczęściej nie miały podanych dat ani wymiarów. Ograniczono się do podania tytułów, a w przypadku obrazów przeznaczonych na sprzedaż, także ceny.

⁵⁵ Museum van den Bataviaschen Kunstkring, *Tweede Collectie Renault*, Weltevreden 1936; Bataviasch Kunstkring/ Museum van den Bataviaschen Kunstkring, *Vierde Collectie Renault*, We-

Na ostatniej wystawie pokazano także trzy prace Louisa Marcoussisa (Ludwika Markusa)⁵⁶ (il. 26).

Regnault wspierał wystawy Związku Kręgów Sztuki, zachęcając marszandów z Amsterdamu i artystów do przesyłania prac do Holenderskich Indii Wschodnich⁵⁷. Były to przedsięwzięcia ryzykowne, przede wszystkim ze względu na możliwość utraty lub zniszczenia prac⁵⁸, które po długiej podróży morskiej były następnie przesyłane pomiędzy różnymi Kręgami.

Obok Batawii drugim ważnym centrum sztuki na Jawie stał się położony około 150 km na wschód Bandung. Działalność Koła, oprócz powstawania nowych podobnych stowarzyszeń, do tego stopnia zmieniła klimat wokół podejścia do sztuki, że w 1926 roku możliwym stało się utworzenie w Bandungu Stowarzyszenia Artystów Plastyków (Vereeniging van Beeldende Kunstenaars): „Już wcześniej ci, którzy w Indiach zajmują się malarstwem, wyrażali swoją potrzebę poprawienia relacji z kolegami po piędzlu, co można by osiągnąć, tworząc ugrupowanie, aby poprzez kontakty towarzyskie na tym polu i w razie konieczności poprzez wspólne działania artystyczne przysłużyć się rozwojowi sztuk wizualnych w tym kraju. Organizacja zrzeszająca malarzy, mająca odrobinę władzy, przyczyniłaby się do spełnienia tych życzeń [...]”⁵⁹.

Inicjatywa wyszła od grupy uznanych już w kolonii, a w większości wykształconych w Europie artystów: Henriëtty Hubregste-Lanzing, Rudolfa Wengharta, Hendrika Arenda Ludolfa (H.A.L.) Wichersa⁶⁰, Gerardusa J. Ensinka, Carla Lodewijka Dake’a jr.⁶¹, Ernesta Dezentjé, Theo van der Plasa, Henry’ego (Henriego) van Velthuysena, Dirka Homberga, J.G.[imiona nieznane] Miliusa oraz profesora Charlesa Wolffa Schoemakera, rzeźbiarza, malarza i jednego z najbardziej znanych w Bandungu architektów.

Działalność Batawskiego Kręgu, składającego się z profesjonalistów i amatorów, kierowana była do każdego, nie tylko do tych, którzy mieli za sobą edukację

ltevreden 1938. Por.: Koos van Brakel, *dz. cyt.*, s. 105.

⁵⁶ Bataviasch Kunstkring/ Museum van den Bataviaschen Kunstkring, *Vijfde collectie Regnault*, [Batavia] 1938–1940, s. 26.

⁵⁷ Jeanne de Loos-Haaxman, *dz. cyt.*, s. 100.

⁵⁸ *Tamże*, s. 99–100.

⁵⁹ A także dalej: “[...] i mogłaby pomóc zdobyć należne uznanie temu, co Indie mają do zaofiarowania na polu sztuki. Jako że obecne okoliczności sprzyjają powstaniu podobnego ugrupowania, a w Bandungu udało się znaleźć miejsce z odpowiednią przestrzenią, mała grupa artystów postanowiła utworzyć Stowarzyszenie Artystów Plastyków. [...] Wystawy prac wybitnych malarzy lub rzeźbiarzy indyjskich będą odbywały się regularnie”. *Een Indische schilderclub*, „Indische Courant” 1926 (28 I).

⁶⁰ Dalej w tekście jako H.A.L. Wichers.

⁶¹ Jego ojciec, Carel Dake (starszy) był znanym holenderskim malarzem i grafikiem, wykładowcą w Rijksakademie w Amsterdamie (zm. 1918 r.). W dalszej części tekstu, w odniesieniu do Carela Dake’a, który do Indii Holenderskich przybył w 1912 r. pominięty zostanie dopisek „jr.”.

artystyczną. W nowym środowisku artyści mogli rozwijać swoje umiejętności lub czerpać z kontaktu z innymi twórcami oraz publicznością. Aktywnie wspierano początkujących; malarstwem i grafiką zaczęli zajmować się także Indonezyjczycy, często wywodzący się z kręgów jawajskiej arystokracji. Zwracano uwagę na to, by ekspozycje były równie zróżnicowane i oprócz prezentowania prac malarzy i amatorów z kolonii, zapoznawano publiczność ze sztuką Wschodu oraz kolekcjami antyków, np. brązów, czy sreber.

Od początku powstania stowarzyszenie wielokrotnie organizowało wystawy twórców działających w Indiach Holenderskich, chociaż – pomimo wstępnej selekcji i odrzucania niektórych zgłoszeń – większość wystawiających stanowili amatorzy i nie wszystkie prace były na wysokim poziomie. Zarząd Kręgu postrzegał to jako konsekwencję braku instytucji w której prowadzona byłaby edukacja artystyczna. „Jakiejkolwiek szkoły, grupy nawet ani śladu. Nie ma się co dziwić! Z powodu zupełnego braku placówek edukacyjnych, a nawet osób prywatnych, które dawałyby lekcje, nie było nikogo, kto mógłby wskazać nowicjuszom kierunek. Tym, którzy chcieli kształcić się w sztukach wizualnych, polecano naukę we własnym zakresie lub u podróżującego malarza, u którego mogli nauczyć się tyle, ile dali radę nauczyć się z marszu”⁶².

Już od pierwszych lat działalności Kręgu podnoszono konieczność utworzenia akademii sztuki, a stowarzyszenie podjęło się zadania przygotowania chętnych do podjęcia w przyszłości nauki na poziomie akademickim. Kursy te prowadzili na zmianę profesjonalni malarze, w latach dwudziestych był to przede wszystkim Jan Frank Niemantsverdriet (używał tylko imienia Jan Frank), urodzony na Jawie absolwent haskiej akademii, który do kolonii wrócił w 1922 roku. Ogłoszenia o kursach zamieszczano m.in. w katalogach wystaw. Na przykład w katalogu wystawy z 1931 roku znajduje się informacja, że kursy rysunku prowadzone przez Jana Franka odbywają się w budynku Kręgu w poniedziałki, od 6 do 8 wieczorem (żywy model), oraz w piątki w tych samych godzinach (marta natura)⁶³ (il. 27, 28).

Oprócz lekcji rysunku i malarstwa, które odbywały się – w zależności od potrzeb – w atelier Kręgu lub na zewnątrz, organizowano wykłady i odczyty, mające zapoznać słuchaczy z zagadnieniami z zakresu muzyki, kultury i historii. Należy podkreślić, że Krąg z założenia miał dbać o edukację i rozbudzanie ciekawości przede wszystkim sztuką o korzeniach europejskich⁶⁴. Działalność ta przyczyniła się do rozbudzenia zainteresowania sztuką, nawet jeśli kierowana była głównie do osób pochodzenia europejskiego lub przedstawicieli lokalnej

⁶² *Goedenboek*, s. 1–2.

⁶³ *Bataviasche Kunstkring, Tentoonstelling van werken van Gabrielle Ferrand, Willem van den Berg, J.W. den Hartog, J. Kropff en F. Silberbauer*, [Batavia 1931].

⁶⁴ Porównaj: *Goedenboek*, s. 4; Jeanne de Loos-Haaxman, *dz. cyt.*, s. 80.



Il. 27. Podczas nauki rysunku i malarstwa, prowadzonej pod auspicjami Kręgu Sztuki w Batawii przez Lou van den Berga. Repr. za: „Indische Leven” (prawdopodobnie 1936 r.), s. 364



Il. 28. Lekcje rysunku w Batawii, prowadzone przez Jana Franka. Reprodukacja za: B.M., *Montparnasse de Batavia. Een schildersgroep studeert*, „Actueel Wereldnieuws” 1941 (29 XI)

arystokracji. Kiedy w 1926 roku utworzono w Batawii prywatne liceum CAS (Carpentier Altking Stichting, przekształcone z wcześniej istniejącej szkoły, którą założył Carpentier Alting, jeden z inspiratorów powstania na początku wieku Kręgu Sztuki), nauczano tam między innymi historii sztuki oraz rysunku. W latach 1927–1932 podjęła się tego Jeanne de Loos-Haaxman⁶⁵.

Krąg umożliwił narodziny bogatego i wielobarwnego środowiska artystycznego w Indiach Holenderskich, które w dużym stopniu zadecydowało o kształcie życia kulturalnego w kolonii w późnych latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Okres, w którym na Jawę przybył Mystkowski, był – pomimo rosnącego z siłą nacjonalizmu indonezyjskiego, a później także odczuwalnych skutków Wielkiego Kryzysu po krachu na nowojorskiej giełdzie w końcu 1929 roku – czasem największego rozkwitu tamtejszych środowisk artystycznych, zakończonego dopiero inwazją japońską w 1941 roku.

2.3. „Złożył nam dziś wizytę malarz Czesław Mystkowski”

„Złożył nam dziś wizytę malarz C. Mystkowski, który przez wiele lat pracował w Paryżu. Jego prace widoczne na zdjęciu, które nam pokazał, sprawiają wrażenie, że Mystkowski jest bardzo utalentowany. Także recenzje jego wystaw, autorstwa znanych krytyków, bardzo dobrze mu wróżą. Wrócimy jeszcze do jego oeuvre”⁶⁶. Tą krótką informacją otwiera się okres obecności Mystkowskiego-malarza w prasie Indii Holenderskich. Nota ukazała się siedemnastego lutego 1928 roku w batawskim dzienniku „Nieuws van den Dag”; tego samego dnia wzmiankę o przybyciu z Paryża Mystkowskiego, zamieściła inna poczytna gazeta codzienna: „Bataviaasch Nieuwsblad”, w której dodano, że artysta specjalizuje się w akwarelach⁶⁷. Nazajutrz, również w „Bataviaasch Nieuwsblad”, w rubryce poświęconej nowym mieszkańcom miasta, opublikowano jego adres: „Tjikini 43 pav.”, oraz – co będzie charakterystyczne dla większości doniesień prasowych o Mystkowskim – informację „v. Parijs” – „z Paryża”⁶⁸.

Artyści związani w końcu lat dwudziestych XX wieku z holenderską kolonią byli barwną, wieloetniczną i wielokulturową grupą⁶⁹. Zawodowcy, mający za sobą studia artystyczne, uformowani w uczelniach europejskich, przede wszystkim w Amsterdamie i Hadze – co nie dziwi, gdyż większość z nich miała korzenie holenderskie – stanowili elitę środowiska artystycznego kolonii. Większość

⁶⁵ Yvette Marcus-de Groot, „Kunstgeschiedenis in Nederlands-Indië. Jeanne de Loos-Haaxman (1881–1976)”, [w:] Tejze, *Kunsthistorische vrouwen van weleer: De eerste generatie in Nederland vóór 1921*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2003, s. 364.

⁶⁶ *De schilder C. Mystkowski*, „Nieuws van den Dag” 1928 (17 II).

⁶⁷ C. Mystkowski, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (17 II).

⁶⁸ *Bevolking van Batavia*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (18 II).

⁶⁹ Koos van Brakel użył określenia „a motley crew”, Koos van Brakel, *dz. cyt.*, s. 107.

pozostałych była amatorami, a tylko niektórzy mieli okazję uczestniczyć w lekcjach rysunku i malarstwa organizowanych przez Krąg lub przez prywatnych nauczycieli. Byli wśród nich także samoucy oraz pozostający pod opieką działającego już artysty, który stawał się ich mistrzem. Warto też odnotować, że nie dla wszystkich artystów w Indiach Holenderskich sztuka była głównym zajęciem. Analiza prasy oraz katalogów wystaw pozwala zauważyć, że ze swoistej „mgławicy” nazwisk artystów pojawiających się tylko na jednej lub dwóch wystawach, wyłaniała się znacznie mniej zmienna grupa tych, którzy urodzili się lub osiedlili na dłużej w kolonii. W przeważającej części mieli korzenie holenderskie, wywodzili się z rodzin mieszanych lub byli autochtonami i często wiązało ich członkostwo w tych samych klubach, organizacjach lub strukturach Kręgu. Ponieważ artyści ci byli doskonale znani lokalnej publiczności, gwarantowali określoną jakość własnej, ale także – poprzez reklamy i rekomendacje – cudzej sztuki. Część z nich nie miała wykształcenia akademickiego, co nie przeszkodziło im w osiągnięciu sukcesów. Tak było w przypadku Ernesta Dezentjé, który wiedzę na temat malarstwa czerpał od innych twórców: Leo Elanda, Ivana Kalmykoffa, Gabrielle Ferrand i Isaaca Israëlsa⁷⁰. Niemniej większość zdobyła formalną edukację artystyczną w Europie. O ile jednak nazwiska absolwentów akademii z Antwerpii, Drezna, Kopenhagi, Monachium i wspomnianych dwóch holenderskich ośrodków były dość dobrze znane publiczności wystaw Kręgów, artyści tworzący i wystawiający w Paryżu, którzy zdecydowali się zamieszkać w Indiach Wschodnich, byli stosunkowo nieliczni. Dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych, dzięki dziełom z kolekcji Regnault, mieszkańcy kolonii mieli okazję zobaczyć osobiście prace wystawiane na paryskich Salonach. Prasa ilustrowana, choć rozwijająca się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, oferowała jedynie szcątkowy dostęp do wiedzy o sztuce poza Indiami Holenderskimi.

Przybycie do Batawii Czesława Mystkowskiego było więc w pewnym stopniu powiewem nowości⁷¹, nieco zaprawionej egzotyką, gdyż malarz podkreślał swoje polskie pochodzenie. Także w ogłoszeniu, które było regularnie zamieszczane w „Nieuws van den Dag” od 25 lutego 1928 roku aż do stycznia następnego roku⁷², Mystkowski opisywał siebie przede wszystkim jako „polskiego malarza”, który odbył studia artystyczne w Moskwie i Warszawie, zaś w Paryżu był znany dzięki swoim pracom. Dodawał również, że specjalizuje się w portretach.

⁷⁰ Katalog wystawy z okazji 25-lecia Kręgu Sztuki, *Jubileum-tentoonstelling van werken in Indië vervaardigd bij gelegenheid van de herdenking van het 25-jarig bestaan der Vereeniging, in het Kunstkring-gebouw van Heutsz-boul. van 7 Januari t/m 22 Januari 1928*, [Batavia] 1928, s. 17. Oprócz Elanda pozostali artyści nie mieszkali w Indiach Holenderskich na stałe.

⁷¹ Lakoniczna notatka o jego przybyciu na Jawę pojawiła się nawet w wydawanej w języku malajskim „Sin Po”, C. *Mystkowstki* [sic], „Sin Po” 1928 (7 III).

⁷² „Nieuws van den Dag” 1928 (25 II). Ogłoszenie to zawsze ukazywało się w niezmienniej formie i zapewne zostało opłacone za rok z góry.

Prasa z entuzjazmem zareagowała na nową postać w kręgu artystów w Weltevreden. Tym bardziej, że jak już wspomniano był nim profesjonalista, dodatkowo związany ze społeczeństwem Indii Holenderskich poprzez małżeństwo i być może rozważający pozostanie w kolonii na stałe. Środowisko to charakteryzowało się, jak wspomniano, interesującą płynnością jeśli chodzi o skład. Byli oczywiście w nim tacy, którzy w Indiach mieszkali, tu się urodzili lub przyjechali – zazwyczaj z Holandii – i uważali ten kraj za swoją ojczyznę. Pewna więc z tą częścią świata zauważalna była także w twórczości malarzy holenderskich urodzonych, ale nie mieszkających w kolonii – sztandarowym przykładem jest symbolista Jan Toorop, w którego malarstwie pojawiają się odwołania do wydłużonych form figur z jawajskiego teatru cieni⁷³ – a nawet Holendrów, którzy mieli okazję tylko raz lub kilka razy odwiedzić Indie Wschodnie, jak impresjonista Isaac Israëls⁷⁴. Tym niemniej większość członków tego artystycznego gwarnego roju przybywała do kolonii jako goście; na dłużej lub krócej, ale bez planów wiązania z nią swojego życia⁷⁵. Niekiedy, jak w przypadku chociażby Dirka Homberga, zostawali tam nawet przez wiele lat, jednak zazwyczaj traktowali ten pobyt jako rodzaj artystycznej ucieczki. Pojawiali się również tacy, którzy szukali po prostu doznań estetycznych, zdolnych przeobrazić się w nowe prace, o odmiennej niż dotychczas tematyce. Mystkowski pozostawał więc, także z tego powodu, postacią nietuzinkową.

Jego osoba oraz *œuvre* przyciągnęły uwagę lokalnych dzienników i tygodników, których dziennikarze odwiedzali dom przy Tjikini 43, gdzie – jak napisał później jeden z redaktorów poczytnego tygodnika „Indische Leven” – „w ścieśnionym i zaimprovizowanym atelier” Mystkowski z entuzjazmem pokazywał gościom zgromadzone prace⁷⁶. Były to akwarele, pastele i szkice z francuskiego okresu działalności, głównie z miesięcy spędzonych w Bretanii. Sądząc po tytułach wymienianych w tekstach prasowych, Mystkowski przywiózł na Jawę większość prac wystawionych w galerii Durand-Ruel trzy miesiące wcześniej.

Jeszcze w lutym ukazały się kolejne artykuły; redaktor „Nieuws van den Dag” jako pierwszy poświęcił mu obszerny tekst, relacjonując swoją niedzielną wizytę

⁷³ Zob. Robert Siebelhoff, *The Three Brides A Drawing by Jan Toorop*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art” 1976 (vol. 27), s. 211–261; por. Maria Wrońska-Friend, „Parang Rusak Design in European Art”, [w:] Michael Hitchcock, Wientu Nuryanti (ed.), *Building on Batik. The Globalization of a Craft Community*, Ashgate, Aldershot 2000, s. 113; Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905–1952*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, s. 38.

⁷⁴ J.P. [Jan Pieter] Glerum, *De Indische Israëls*, Waanders, Zwolle 2005.

⁷⁵ Odzwierciedlało to istniejącą powszechnie w sferach europejskich w kolonii tendencję, żeby po zakończeniu służby bądź pracy w Indiach Holenderskich wrócić do Europy. Takie podejście zaczęło się zmieniać w latach trzydziestych XX wieku i coraz więcej rodzin europejskich osiedlało się w kolonii na stałe, zwłaszcza na Jawie i Sumatrze.

⁷⁶ S.A., *Tentoonstelling van den Kunstkring*, „Indische Leven” 1928 (24 III), nr 33.

u artysty, 19 lutego. Dziennikarz zwrócił uwagę przede wszystkim na akwarele z „malowniczych wiosek Bretanii”: przedstawienia starego kościoła o kamiennych ścianach, drewniane rzeźby ze świątyni oraz sceny z życia w porcie i łódki rybackie, których „każdy żagiel jest innego koloru, z prześwitującymi sieciami rozwieszonymi do wyschnięcia”⁷⁷. Mystkowskiego określono zdecydowanie jako kolorystę, zarazem akcentując to, co będzie często wskazywane w innych artykułach omawiających twórczość malarza: że jego prace świadczą o opanowaniu techniki i gruntownym wykształceniu. Widoczne było także, zdaniem redaktora, uczucie z jakim artysta oddawał charakter przedstawianych ludzi i miejsc.

W recenzjach ukazujących się aż do śmierci Mystkowskiego właśnie portrety wskazywano jako wyjątkowe na tle innych jego dzieł, wyróżniające się spokojem, liryzmem i wrażeniem uchwyconej w nich jakiejś bliżej nieokreślonej „prawdy” o przedstawianych na nich osobach. Niemniej akty oraz próby z techniką pasteli, nawet w portretach, rzadko zyskiwały pochwały; doceniano jedynie dostrzegalne – w tych pierwszych – opanowanie rysunku.

Wspomniany artykuł z „Nieuws van den Dag” kończył się słowami: „Mystkowskiemu, jako malarzowi, należy się wg nas czołowe miejsce wśród braci artystycznej w tym kraju. Jego prace, a w szczególności jego portrety, zasługują na powszechne zainteresowanie”⁷⁸. Uwaga o czołowym miejscu wśród „braci artystycznej” z pewnością była przynajmniej w części wyrazem charakterystycznej dla ówczesnego dziennikarstwa wyszukanej grzeczności, jednak zasadniczo oddawała sprawiedliwość francuskiemu *œuvre* Mystkowskiego. Zwłaszcza jeśli chodzi o przedstawianie charakteru miejsc i postaci, a także budowanie nastroju kolorem.

Przede wszystkim jednak prace te wskazywały na opanowanie techniki akwareli, której artyści z Indii Wschodnich zazwyczaj unikali⁷⁹. Chociaż to właśnie ona umożliwiała – co było też widoczne w późniejszych pracach Mystkowskiego z 1928 i 1929 roku – dobre uchwycenie ostrego tropikalnego światła. Z problemem tym stykali się także malarze w innych krajach. Będąc w Maroku Kazimierz Cykowski starał się oddać w swoich pracach spłowiałe od słońca i zatarte przez kurz kolory strojów i architektury, niegdyś jaskrawe i pełne kontrastowych zestawień. Edward Woroniecki opisał to w swojej recenzji: „[...] nieubłagane słońce

⁷⁷ V., *De Schiller Mystkowski en Zin werk*, „Nieuws van den Dag” 1928 (20 II).

⁷⁸ *Tamże*.

⁷⁹ Artystką, która tworzyła głównie w tej technice, łącząc ją często z gwaszem, była pochodząca z Francji Gabrielle Ferrand. We Francji jej prace oraz opowieści o Indiach Holenderskich (w których przybywała w latach 1922–1925) cieszyły się dużym zainteresowaniem. Jedną z jej wystaw miała miejsce w Paryżu w 1925 r., czyli w czasie, kiedy przebywał tam także Czesław Mystkowski. Ferrand brała udział w wystawach батаwskiego Kunstkringu do 1936 r. Po akwarele sięgał także niekiedy Adolf (Dolf) Breetvelt, zobacz opracowanie jego twórczości: Rob Delvigne, *Dolf Breetvelt, modernist in Indië en Nederland*, KIT, Amsterdam 2008.

wyżera i wypłowia wszystkie te barwy, nadając im stłumionej, prawie dyskretnej tonacji. A na tem osiada warstwa wszechobecnego kurzu, który zależnie od właściwości gleby powleka rzeczy pokostem białym, żółtawym lub blado różowym. Obrazy z Maroka p. Cykowskiego proste i spokojne w liniach, żywe bez jaskrawości w kolorycie pociągają zaletami plastyki i kompozycji”⁸⁰. W przypadku Indii Holenderskich wyzwaniem dla artystów było nie utrwalenie barw zanim te utracą swoje pierwotne nasycenie, ale takie ich pokazanie w swoich pracach, by podkreślały wszechobecność słońca, przenikającego nawet cienie⁸¹. Maurits van den Kerckhoff, holenderski artysta działający w kolonii w II połowie XIX wieku uważał, że ukazanie w pracach słonecznych refleksów ułatwiają farby wodne, choć technika ta wymaga nie tylko talentu, ale przede wszystkim papieru, o który w jego czasach nie było w kolonii łatwo⁸².

Także w „Java Bode” opublikowano 20 lutego informację o nowym artyście w Indiach Holenderskich, którego sztuka nosi „znięcie nowoczesności” (*modernen stempel*) i jest świadectwem jego długiego pobytu w Paryżu. Artykuł wzbogacono o dużą fotografię Mystkowskiego oraz reprodukcję *Portretu młodej Bretonki w tradycyjnym stroju* (1927)⁸³. Dwa dni później w tym samym dzienniku ukazał się artykuł autorstwa Jeanne M.C. de Loos-Haaxman, dziennikarki i krytyczki sztuki, absolwentki historii sztuki oraz rysunku na Akademii w Hadze, która do Batawii przyjechała wraz z mężem siedem lat wcześniej⁸⁴. W latach 1926–1929 publikowała w „Java Bode” oraz aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym Batawii. Jej omówienie akwareli Mystkowskiego z okresu francuskiego przypomina w wielu punktach recenzję Woronieckiego z indywidualnej wystawy artysty, zamieszczone w polskich i francuskich pismach.

Obydwoje trafnie zauważali, że prace Mystkowskiego są najlepsze wtedy, kiedy nie skupia się on na szczególe. Jak pisał polski krytyk, „[t]a część jego twórczości [tzn. zbyt drobiazgowo] grzeszy nadmiernym podobieństwem do obiektu – każdy kamień, nagryziony zębem czasu, każdy odpadający płat tynku są drobiazgowo odnotowywane. Wśród tych detali gubi się całość, surowsza i prostsza od wrażenia, jakie narzuca zwykle wygląd zewnętrzny”⁸⁵. Podobnie de Loos-Haaxman wskazywała, że Mystkowski „w bretońskich studiach sumiennie poszukuje wielkiego zamysłu i prostoty linii. W krainie, gdzie szczegół chowa się

⁸⁰ Edward Woroniecki, *Z Maroka przez Bretanię do Polski*, „Tęcza” 1928 (17 III), nr 11, s. nlb. [strona 7].

⁸¹ Słowa Mauritsa van den Kerckoffa przytacza Koos van Brakel, *dz. cyt.*, s. 124.

⁸² *Tamże*.

⁸³ „Java Bode” 1928 (20 II).

⁸⁴ H.X. [Jeanne de Loos-Haaxman], *Expositie-C. Mystkowski*, „Java Bode” 1928 (22 II). O samej historyczce zob.: Yvette Marcus-de Groot, *dz. cyt.*, s. 356–386.

⁸⁵ Edward Woroniecki, *L'Art polonais à Paris. Expositions: [...] M.K. Cykowski et Cz. Mystkowski chez Durand Ruel*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1927, półr. II, s. 891.

w szerokiej kompozycji, uproszczenie wizji aż do granic możliwości, może wyjść malarzowi jedynie na dobre”⁸⁶.

Oceniając twórczość artysty trudno nie przyznać racji tym słowom. Nadmierne skupienie uwagi na detalach sprawia, że niektóre z jego obrazów są niemal naiwne w formie, stanowiąc kontrast z tymi syntetyzującymi, w których objawia się biegłość Mystkowskiego w oddawaniu światła, wrażliwość na kolor i kompozycję. De Loos-Haaxman wymienia jedną z takich udanych prac: „po wielu nieciekawych, bezsilnych nawet próbach z pejzażami miejskimi i morskimi oraz wnętrzami kościołów, [artysta] nagle zaskakuje obrazem architektury sakralnej w Locronan, na którym jasno oświetlona uliczka z ciężkimi zaciemnionymi fragmentami, skręca w lewo wzdłuż średniowiecznych odseparowanych kamienic, a w oddali rysują się stare domki i mocno poruszone powietrze”⁸⁷. Żadna ze znanych prac nie jest tą opisywaną przez autorkę recenzji, jednak m.in. *Sklepy w Caen* (1926), a także *Stara dzielnica w Quimper* (1927) pozwalają docenić biegłość Mystkowskiego w posługiwaniu się techniką akwareli, dzięki której ukazywał pełne powietrza statyczne kompozycje, wypełnione lekko zgeometryzowanymi formami architektonicznymi, budowane zwartymi plamami koloru.

Podobnie słuszna wydaje się być uwaga krytyczki odnośnie niekiedy nieprześlanej pracy nad kolejnym przedstawieniem. De Loos-Haaxman często używała w swoich tekstach malowniczych metafor, więc problem ten ujęła w sposób będący plastyczną wizją, pasującą do akwarel Mystkowskiego: „[w]idać, że artysta rusza z pracą nad nimi lekko, wręcz lekkomyślnie, [...] malarz najwyraźniej nigdy nie zastanawiał się, dokąd zmierza ten nieograniczony rejs”⁸⁸. Jest to cenne spostrzeżenie, mogące wyjaśniać mniej udane prace artysty, w których początkowy impuls nie był korygowany przez namysł nad formą lub też wytracał siłę w nadmiernej szczegółowości, co również mogło wynikać z braku zdecydowania co do samej kompozycji.

Mystkowski najwyraźniej nie zaakceptował niektórych stwierdzeń de Loos-Haaxman (jego studia paryskie określiła jako „niedbałe, nieokrzesane, wyprane z blasku”) oraz braku jednoznacznie pozytywnej opinii, do której przyzwyczyli go pozostałe głosy publicystów i wysłał do autorki tekstu pełen oburzenia list. Na otrzymaną odpowiedź zareagował zapewne jeszcze gorzej, ponieważ przy okazji jego wystawy indywidualnej trzy tygodnie później, redakcja „Java Bode” wydrukowała krótkie ogłoszenie informujące, że w reakcji na „podłe” zachowanie artysty, nie będą już zamieszczać żadnych więcej wzmianek na jego temat⁸⁹.

⁸⁶ H.X. [Jeanne de Loos-Haaxman], *Expositie-C. Mystkowski*, „Java Bode” 1928 (22 II).

⁸⁷ *Tamże*.

⁸⁸ *Tamże*.

⁸⁹ H.X. [Jeanne de Loos-Haaxman], *Kunstkring. Tentoonstelling*, „Java Bode” 1928 (14 III), dopisek redakcji pod recenzją odnoszącą się do ekspozycji prac Gertrud Zuelzer.

Byli w tym konsekwentni i przez kolejnych kilka lat w żadnym tekście w „Java Bode”, dotyczącym wystaw – indywidualnych i zbiorowych – w których brał udział Polak, nie wymieniano jego nazwiska. Tym samym, jeden z najważniejszych głosów w krytyce artystycznej Indii Holenderskich nie komentował prac Mystkowskiego, które powstawały w kolonii.

Chociaż zdaniem de Loos-Haaxman dobrych dzieł z wcześniejszej działalności Mystkowskiego w Europie nie było zbyt wiele, zainteresowanie polskim malarzem z Paryża nie malało. Ogłoszone na początku marca plany Kręgu na bieżący miesiąc obejmowały tylko jedną wystawę – akwareli i pastelii Mystkowskiego⁹⁰. W „Indische Leven” zamieszczono także obszerny tekst, który podkreślał narodowość malarza, postrzegając ją jako specyficzny fundament jego sztuki, odmiennej od większości obecnej w przestrzeni artystycznej Indii Holenderskich. Punktem wyjścia do oceny prac Mystkowskiego stały się różnice pomiędzy sposobem odczuwania i interpretacji otaczającego świata przez przedstawicieli narodów ze Wschodniej i Zachodniej Europy. Odmienność, także estetyczna, która ukształtowana we wczesnych latach rozwoju nie mogła zmienić się nawet pod wpływem długotrwałego kontaktu z inną kulturą już w wieku dojrzałym. Wrażliwość taka jawiła się więc, zdaniem autora tekstu, jako część osobowości, ujawniająca się w samych obrazach oraz reakcji na nie. „[M]y, mieszkańcy Holandii często odnosimy się do sztuki cudzoziemców jako zupełnie obcej. Zwłaszcza kolory nie od razu dają się odczuć i choć na początku ogląda się je nie inaczej jak z pewną rezerwą, to powoli, stawiając sobie za cel obiektywną ocenę, można je jednak w pełni docenić tak, że owa sztywność już prędko topnieje niczym śnieg w słońcu, w ciepłym uznaniu tego piękna, jakie jest w tych pracach”⁹¹.

Ta właśnie specyficzna polska wrażliwość miała – zdaniem krytyków w Indiach Holenderskich – ułatwiać Mystkowskiemu wczuwanie się w portretowane postacie, a tym samym wierniejsze oddawanie ich charakterów w swoich pracach. Uczuciowość odbijała się także w nastrojowych przedstawieniach starych kościołów, zaułków małych miasteczek, a wreszcie w samej formie akwarel, tworzonych w konwencji realistycznej, ale niekiedy budowanych z barw arbitralnie narzucanych przedmiotom. Owo podążanie za nastrojem i wrażenie zwiewności form, przejawiające się w pracach Mystkowskiego, mogło być najbardziej zaskakujące dla odbiorców w kolonii. To, co we Francji nie wzbudzało większych emocji, czyli lekkość, świetlistość i efekt pewnej ulotności, przy skłonności do szki-

⁹⁰ Oprócz wystawy planowany był odczyt, koncerty, a w ostatnich dniach wieczór czytania dzieciom. *De Kunstkring. Het Maart program*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (9 III).

⁹¹ S.A., *De Schilder C. Mystkowski*, „Indische Leven” 1928 (10 III), nr 31. Por. m.in. pogląd Jerzego Warchałowskiego na odmienność i oryginalność polskiej sztuki ludowej, wyrastającej z „duszy narodowej”, Jerzy Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa – Kraków 1928, s. 11.

cowego tylko opracowania tematu, w Indiach Wschodnich stanowiło rzadkość. Także technika, jak wspomniano wcześniej, była mało popularna w kolonii, gdzie dominowały techniki graficzne (na czele z drzeworytem, cieszącym się dużym zainteresowaniem twórców, między innymi ze względu na łatwość w zdobywaniu materiału) oraz obrazy olejne.

W dniach 13–20 marca 1928 roku w siedzibie Batawskiego Kręgu odbyła się pierwsza oficjalna wystawa Mystkowskiego w Indiach Holenderskich⁹² (il. 29). Wystawiono nieznaną liczbę pastelów i rysunków oraz trzydzieści akwareli – prac wykonanych wcześniej we Francji, w większości pokazywanych rok wcześniej w galerii Durand-Ruel⁹³. Zgodnie ze zwyczajem, wernisaż zarezerwowany był dla członków stowarzyszenia oraz zaproszonych gości, publiczność zaś mogła, po uiszczeniu niewielkiej opłaty, zapoznać się z prezentowanymi dziełami sztuki w kolejnych dniach. Na wystawie, zapowiadanej w części publikacji prasowych jako indywidualna, znalazło się również sześć obrazów olejnych niemieckiej malarzki pochodzenia żydowskiego Gertrud Zuelzer, które jednak nie spotkały się z pochlebnymi opiniami i poza tekstem de Loos-Haaxman, z oczywistych względów skupionym tylko na tej artystce, poświęcano im niewiele miejsca w artykułach. Jeden z recenzentów napisał wręcz, że prace artystki „zajmują mało uwagi, [ponieważ] tak bardzo jest się urzeczonym pracami Mystkowskiego. [...] Ale jakkolwiek się je [tzn. prace Zuelzer] obejrzy, nie można ich nawet zaliczyć do przeciętnych”⁹⁴. Zuelzer nie próbowała już swoich sił na wystawach Kręgu, choć trudno ocenić, czy stało się to ze względu na niechęć jej twórczości środowisko opiniotwórczej prasy Batawii, czy wyjazd z Indii Holenderskich⁹⁵.

Prace Mystkowskiego otrzymały z kolei pozytywne i niejednokrotnie obszernie recenzje. Jak przyznawał redaktor „Indische Leven”, kontakt z twórczością artysty w niezbyt korzystnych warunkach i przy braku odpowiedniej ekspozycji,

⁹² *Tentoonstelling Czeslaw Mystkowski*, „Nieuws van den Dag” 1928 (12 III); *Tentoonstelling in den Kunstkring*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (13 III); O., *De tentoonstelling in den Kunstkring*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (14 III); V., *Schilderijen-tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1928 (14 III); S.A., *Tentoonstelling van den Kunstkring*, „Indische Leven” 1928 (24 III), nr 33.

⁹³ Niestety jedyny dostępny egzemplarz katalogu wystawy, znajdujący się w prywatnej kolekcji, jest niekompletny. *Tentoonstelling van Aquarellen en Pastels van Czeslaw Mystkowski en Olieverfschilderijen van Gertrud Zuelzer*, *In het Kunstkringgebouw, van Heutsz-Boulevard 1 van 13 tot en met 20 Maart 1928*, Batavia 1928.

⁹⁴ S.A., *Tentoonstelling van den Kunstkring*, „Indische Leven” 1928 (24 III), nr 33. Gertrud przebywała w Indiach Holenderskich zapewne ze swoją siostrą, Margarete Zuelzer, niemiecką biologką i zoologką, która w latach 1926–1929, prowadziła tam na zaproszenie rządu holenderskiego badania nad chorobą Weila. Więcej o siostrach Zuelzer: Max Bloch, *Gertrud und Margarete Zuelzer. Zwei Schwestern im Holocaust*, „Aschkenas” 2014 (t. 24), nr 1, s. 195–214.

⁹⁵ W każdym razie jej nazwisko nie zostaje nawet wspomniane w monumentalnej pracy Haksa i Marisa z 1995 roku. Należy jednak podkreślić, że jest to publikacja niepozbawiona błędów, przeoczeń oraz stwierdzeń, na które brak jest poparcia w materiale archiwalnym. Leo Haks, Guus Maris, *dz. cyt.*



Il. 29.
Okładka katalogu wystawy Czesława
Mystkowskiego i Gertrud Zuelzer
w Batawii w 1928 r.

mógł prowadzić do zbyt pośpiesznie wydanych ocen; „[...] dopiero teraz, na ścianach przestrzennej sali górnej w budynku Kręgu Sztuki widzę, jak rzeczywiście wyjątkowo ładne i wysokiej jakości są dzieła tego malarza”⁹⁶. Jednak równocześnie uważano za konieczne wyjaśnienie czytelnikom trudności, jakie mogą napotkać w zrozumieniu twórczości różniącej się – zwłaszcza jeśli chodzi o kwestię koloru – od prac powszechnych w Batawskim Kręgu.

„Specyficzne spojrzenie na kolory”, a także „osobliwość”⁹⁷ twórczości Mystkowskiego sprawiły, że w prawie każdym artykule pojawiała się wzmianka uprzedzająca przyzwyczajoną do większej zachowawczości w sztuce publiczność, że prace te „na początku sprawiają odrobinę niecodzienne wrażenie, ale po bliższym przyjrzeniu się im, okazują się pełne wdzięku”⁹⁸. Powszechnie przyjęto, że odmienność estetyczna tych akwarel i pastelów wynika z pochodzenia ich twórcy. Dotyczący wystawy artykuł, zamieszczony w „Bataviaasch Nieuwsblad” dzień po

⁹⁶ S.A., *Tentoonstelling van den Kunstkring*, „Indische Leven” 1928 (24 III) nr 33, s. 892.

⁹⁷ Reporter dodawał przy tym od razu, że osobliwość ta jest jedną z cech, dla których warto zainteresować się dziełami polskiego malarza. O., *De tentoonstelling in den Kunstkring*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (14 III)

⁹⁸ . V., *Schilderijen-tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1928 (14 III).

jej otwarciu, zaczyna się od przykuwającego uwagę zdania: „Czesław Mystkowski nie jest Zachodnioeuropejczykiem. Wywodzi się z kraju, w którym wycucie kolorów i efektów kolorystycznych rozwinęło się w zupełnie innym kierunku niż u nas, wyrażając się przede wszystkim w sztuce ludowej, ale rzecz jasna odciskając swoje nieuniknione piętno również na pracach tamtejszych artystów. Mystkowski jest Polakiem [...] w kontekście czego trzeba też widzieć jego akwarele i pastele, jeżeli chce się je należycie docenić”⁹⁹.

To podejście miejscowych krytyków do twórczości artysty, uwypuklających jego pochodzenie, będzie wyraźne aż do jego śmierci. Podobne wzmianki znacznie rzadziej pojawiały się przy wystawach prac artystów z Europy Zachodniej. Kraje słowiańskie były uważane za przestrzeń bliższą Wschodowi, co w 1936 roku wyraźnie zaznaczy się w recenzji w „Bataviaasch Nieuwsblad”, gdzie Polska wprost określona zostanie jako „bliski Orient Europy”¹⁰⁰.

„Indische Leven” poświęcił wystawie jeszcze jeden tekst, ukazujący wrażenie, jakie wywoływały paryskie akwarele: „[c]o jednak wciąż będzie zadziwiało, to dar, z jakim Mystkowski najprostsze na świecie tematy potrafi tak niecodziennie opracować, z cudownie ładnymi kompozycjami jako efektem”¹⁰¹.

Również w artykule z dziennika „Nieuws van den Dag” zwrócono uwagę na wyraźną chęć do jak najszybszego uchwycenia wizji, widoczną w jego dziełach, co związane było z przynależnością artysty do kręgu nowoczesnych twórców: „[s]tarannych wykończeń, powolnego i ostrożnego portretowania, które często prowadzą do „martwych” dotknięć pędzla, u Mystkowskiego szukać nie powinniśmy. „Jego twórczości nie można odmówić charakteru, koloru oraz życia, jednakże nosi ona jednocześnie wszelkie znamiona nerwowego, gwałtownego rozpoczynania pracy, jakby malarz bał się utracić wizję chwili. [...] Także jego *croquis* zdradzają artystę biegłego w szkicowaniu, który darzy swoją sztukę miłością”¹⁰². W tekście znalazła się również informacja, że Mystkowski z wielkim zaangażowaniem rozpoczął „studiowanie życia jawajskiego ludu”¹⁰³.

2.4. „Jechałem, żeby móc to malować”

Kolejne miesiące Mystkowski poświęcił na wyprawy ku bliższym i dalszym rejonom wyspy oraz intensywną pracę. Częściową dokumentacją tych działań były przesyłane bratu w Polsce zdjęcia, które wraz z powstałymi wówczas pracami

⁹⁹ O., *De tentoonstelling in den Kunstkring*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (14 III).

¹⁰⁰ *Koloniale Schilderkunst. Czeslaw Mystkowski, schilder een psycholoog*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1936 (2 IV).

¹⁰¹ S.A., *Tentoonstelling van den Kunstkring*, „Indische Leven” 1928 (24 III) nr 33, s. 892.

¹⁰² V., *Schilderijen-tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1928 (14 III).

¹⁰³ Tamże.

oraz napisanymi w 1933 roku dla pisma „Świat” wspomnieniami-opowieściami o Jawie, tworzą obraz wielomiesięcznej specyficznej podróży „malowniczej”. Wspominał także: „[...] pierwsze tygodnie mego pobytu na Jawie upłynęły, jak we śnie: czas mijał a ja, pogrążony w *dolce farniente* [zapis oryg.], oczarowany i po prostu oszołomiony, rozkoszowałem się bogactwem przyrody. Dopiero po upływie kilku miesięcy zacząłem pracę malarską, trwającą nieprzerwanie dwa lata”¹⁰⁴.

Z nielicznych wypraw w prawdopodobnie odleglejsze rejony zachowała się fotografia przedstawiająca żonę malarza siedzącą na wysokim morskim brzegu, z którego rozpościera się panorama portu (il. 30). Corry, ubrana w sukienkę o modnym w latach dwudziestych kroju, pozbawionym wcięcia w pasie, oraz kapelusz w kształcie podwyższonego hełmu, osłania się przed słońcem trzymaną w dłoniach parasolką. Jednak tym, co przyciąga uwagę jest zacumowany w zatoce parowiec. Jego ogromna bryła wznosi się nad prostą linią molo, od którego odchodzą mniejsze kładki, prowadzące ku zabudowaniom na nabrzeżu. Z czubków drzew wystają tylko dachy i niewielki fragment ściany jednego z tych budynków. Molo nie jest zadaszone, dostrzec więc można schody przystawiane do statku, oraz ledwo widoczne sylwetki kilku postaci, stojących już na deskach pomostu. Ten fragment zdjęcia jest najwyraźniejszy. Znajdujący się na horyzoncie za parowcem łańcuch porośniętych dżunglą wzniesień przechodzi w łagodny łuk nabrzeża i płynnie łączy się z szerokim pasem drzew i krzewów w środkowej oraz prawej części kadru. Corry znajduje się u dołu po prawej stronie fotografii, przyciągając wzrok patrzącego dopiero po chwili. Jasna plama jej sukni odcina się od tła gęstej plataniny roślinności. Skryta w cieniu kapelusza i parasolki twarz jest tylko zamazaną czarną plamą, lecz wydaje się, że Corry patrzy prosto w stronę obiektywu. W rozległym krajobrazie jej postać jest niewielkim rozbłyskiem bieli, niemal ginącym wśród przyrody i znajdującej się na dalszym planie scenie z portu. U dołu widać fragment piaszczystej lub wyłożonej kamieniami drogi, wijącej się w dół ku nabrzeżu, niknącej wśród drzew za zakrętem.

Zdjęcie wykonał Mystkowski i chociaż nie jest to obraz, układ elementów w kadrze wprawia w ruch wyobraźnię jak przy dziele malarskim, budząc skojarzenie z bruegelowskim *Pejzażem z upadkiem Ikara* (ok. 1557). Jednocześnie jasna sylwetka Corry, z fragmentem dzikiego pejzażu i ukazany w głębi kompozycji portem, może wydać się także specyficznym cytatem z *Burzy* (ok.1506) Giorgione. Analizując dziś tę fotografię, spoglądamy na nią przez pewien pryzmat. Niewidzialnym ekranem, za którym znajduje się postać Corry i wybrzeże nie są opisane przez Joannę Pollakównę „przeloty wpatrzeń” – przedmiot naszego oglądu nie jest znany z jakichkolwiek wcześniejszych analiz – lecz świadomość histo-

¹⁰⁴ Czesław Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (22 VII) nr 29, s. 6–7.



Il. 30. Corry Mystkowska-van Rhijn nad brzegiem morza, fotografia wykonana przez Czesława Mystkowskiego (zapewne pierwsza połowa 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

ryczna, która zostawiła nie mniej znaczący ślad „w soczewkach naszych oczu, w konfiguracjach skojarzeń”¹⁰⁵. Zaledwie dekadę po powstaniu zdjęcia Mystkowski zmarł nagle w swoim domu w Batawii, wyprzedzając o kilka lat schyłek epoki kolonialnej na wyspach archipelagu. Jednak w 1928 roku środowiska europejskie w Indiach Holenderskich odczuwały jeszcze upojenie możliwościami, jakie niósł rozwój gospodarczy i wiara w przewodnią rolę zachodniej cywilizacji, kierowanej nową polityką królowej Wilhelminy. Stąd częściowe skojarzenie także z obrazem Giorgione, na którym daleka burza nie narusza spokoju wiejskiego krajobrazu na pierwszym planie, gdzie artysta namalował prawie nagą kobietę, z białą tkaniną na ramionach, siedzącą na niewielkim wzniesieniu w prawym rogu obrazu, karmiącą dziecko i patrzącą w stronę widza. Na fotografii Mystkowskiego po

¹⁰⁵ Joanna Pollakówna, *Zapatrzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2012, s. 7.

Il. 31.
Czesław i Corry (lub jej
matka) podczas pleneru
w okolicach Batawii
(prawdopodobnie pierwsza
połowa 1928 r.), fot. archiw.,
archiwum prywatne Piotra
Mystkowskiego, bratanka
artysty



prawej stronie kadru znajduje się jego żona w białym, a przynajmniej jasnym stroju. Podobnie jak namalowana na obrazie matka z dzieckiem przy piersi, Corry siedzi na wzniesieniu, za plecami mając bujną przyrodę i port, odniesienie do cywilizacji swojej epoki. Podobnie jak kobieta z obrazu patrzy w oczy widza. Jej postać także może być wiązana z macierzyństwem, gdyż kiedy pozowała mężowi do zdjęcia była brzemienna.

Znane prace powstałe w tym okresie pozwalają w pewnym stopniu wskazać miejsca, które odwiedzali, a dopełnieniem są zachowane w rodzinnym archiwum fotografie (il. 31). Ukazują one także entuzjazm z jakim artysta reagował na to, co go otaczało. Mystkowskiego zainspirowała najbliższa okolica; w licznych akwarelach przedstawiał rozlewiska rzek i roślinność bagiennych obszarów za miastem, przy których toczyło się życie uboższych mieszkańców Batawii. Szybкими i oszczędnymi pociągnięciami pędzla odwzorowywał obserwowane refleksy barw, niemal drgających w rozgrzanym powietrzu, oślepiające słońce, cienie bambusowych zagajników oraz mglistość dalszych planów kompozycji (il. 32). Eteryczne w wyrazie sceny z bagnistych rozlewisk są pozbawione szczegółów, przypominając odległe wizje lub niewyraźne wspomnienia tych widoków, choć



Il. 32. Czesław Mystkowski, *Tratwa na rzece*, 1928, akwarela na papierze, 37 x 54 cm, kolekcja prywatna

jednocześnie doskonale oddają parne powietrze wilgotnych okolic Batawii, pracę kobiet piorących w rzece ubrania, mężczyzn na tratwach i postacie odpoczywających, kryjących się w cieniu drzew. Towarzyszą im przedstawienia wypełnione feerią barw, pozwalające odczuć intensywność promieni słonecznych. Wydaje się, jakby na obecne w Indiach Holenderskich bogactwo kolorów, przyrody i słońca, Mystkowski zareagował produkcją artystyczną równie intensywną co doświadczane wrażenia zmysłowe.

Malował przede wszystkim pejzaże i portrety. Plamy indygo, jasnych błękitów, podbitej kobaltem zieleni na tle rozmytych ugrów, wzbogaconych o akcenty zgaszonych żółci i ochry, kładzionych delikatnymi, swobodnymi ruchami pędzla, przy dobrym wykorzystaniu bieli podłoża, budowały wrażenie lekkości oraz przestrzenności. W podobnej tonacji utrzymany jest wykonany w Batawii w tym samym czasie *Sundanezki trębacz* (1928) – całopostaciowy portret młodego mężczyzny grającego na trąbce (il. 33, 34).

Uliczny grajek ma na sobie białą koszulę, krótkie spodnie oraz *songkok*, zwany też *peci* – męskie nakrycie głowy przypominające fez. Uwagę przykuwa długi wzorzysty pas materiału owinięty wokół szyi mężczyzny, zwisający do ziemi i zakrywający lewą jego stopę; układ rdzawych i wpadających w fiolet barw oraz



Il. 33.
Czesław Mystkowski, *Sundanezki trębacz*,
1928, akwarela na papierze, 66 x 46 cm,
kolekcja prywatna

ledwie zarysowany, a powtórzony na całej przestrzeni tkaniny wzór kresek, stanowi niemal art décoowski element kompozycji.

Inny zestaw barw dominuje na namalowanym w tym samym miejscu i czasie *Portrecie kobiety na batikowym tle* (1928) (il. 35). Choć zamieszczona tu reprodukcja jest czarno-biała, znane jest zdjęcie pokazujące pracę w kolorze. Ujęta *en trois quarts* kobieta nie patrzy na widza, lecz spogląda w bok, jakby w zamyśleniu. Na głowie ma ozdobioną koronką czarny szal (zwany *kerudung* bądź *kudung*), zakrywający włosy i opadający miękko na piersi, delikatną falą układający się na widocznym spod spodu fragmencie biało-niebieskiej sukienki lub koszuli. Nietypowe, w zestawieniu z wcześniejszymi portretami wykonywanymi przez Mystkowskiego, jest potraktowanie tła. Zazwyczaj za modelami artysta umieszczał przestrzeń jednolitego koloru lub pozostawiał ją niepokrytą farbą. Grającego na trąbce otacza biel, przełamana jedynie lekko zaznaczonym cieniem u stóp mężczyzny, potęgując wrażenie świetlistości postaci i efekt, jakby w silnych promieniach słonecznych wszystko poza nią zanikło. Mystkowski skupiał w ten sposób uwagę oglądających na portretowanej osobie i zabieg ten pozostanie jednym z najczęściej wykorzystywanych w jego twórczości.

Za portretowaną kobietą namalowany został barwny kwiecisty wzór, typowy dla batików z północnego wybrzeża Jawy, nadający pracy dekoracyjny charakter. Do batikowych tkanin nawiązują także kontury roślin, przypominające ślady po



Il. 34.
Sundanezki trębacz wraz z Palmami na plaży i Domkami na plaży (ok. 1929), kolekcja prywatna

Il. 35.
 Czesław Mystkowski, *Portret kobiety na batikowym tle*, 1928.
 Reprodukacja za: T., Czesław [sic] Mystkowski, „Actueel Wereldnieuws” 1932 (30 VII) nr 31



Il. 36. Batikowy szal (fragment) zakupiony na Jawie przez Czesława Mystkowskiego między 1928 a 1937 rokiem i wysłany bratu do Polski, fot.: Joanna Waclawek, kolekcja Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

wosku. Tło ma barwę ciemnej ochry, prawie brązowej, podkreślając wielokolorowe kwiaty, których nadnaturalnej wielkości, a zarazem delikatne, wysmukłe sylwetki, zdają się unosić w powietrzu. Pomimo wyrafinowanej ornamentyki kwiecistego tła, całość jest subtelna i przepelniona spokojem. Mystkowski zastosował bliski kadr, dodatkowo uwydatniając twarz kobiety, tworząc intymny nastrój.

Malarz interesował się lokalną kulturą oraz sztuką i cenił jawańskie batiki. Chętnie kupował zdobione w ten sposób tkaniny do swoich zbiorów i eksponował je razem z obrazami na swoich indywidualnych wystawach, część zaś wysyłał do Polski, w prezencie dla brata. Z relacji Pawła Mystkowskiego przekazywanych synowi wynika, że na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku w warszawskiej willi Mystkowskich na Saskiej Kępie znajdował się duży zbiór tkanin i figur jawańskiego teatru kukielkowego *wayang golek* (wykorzystującego drewniane figury). Przedmioty te w większości nie przetrwały okresu II wojny światowej (il. 36).

Nieco dalej od starej Batawii, w górzystym obszarze Preanger malarz odkrył dla siebie jeszcze inne pole do studiów: wiejskie domy i Jawańczyków przy pracy. W akwarelach i rysunkach Mystkowskiego zaczęło pojawiać się coraz więcej portretów i studiów typów ludzkich. Za najważniejsze źródło inspiracji uznał

przyrodę i człowieka, jako jej część, co podkreślił niechętnym komentarzem na temat martwej natury jako tematu malarskiego, stwierdzając w wywiadzie dla „ABC Literacko-Artystycznego”: „na martwą naturę szkoda pędzla. Jak malarz potrafi zrobić doskonały obraz ze śledzia i widelca, to powinien sięgać po bogatsze kształty. Jechać w Tatry, czy do lasu, czy machnąć się na Borneo, albo Celebes, a nie odstawiać jakies sztuczki ze stołowemi nogami”¹⁰⁶.

Zgodnie z tym poglądem Mystkowski wyruszył razem z żoną do położonej na Jawie Centralnej Yogyakarty (Djogjakarty), gdzie na dworze sułtanów z dynastii Mataram jawajskie tradycje pozostawały wciąż częścią codziennego życia¹⁰⁷. (il. 37). Obecność mieszkających w tym rejonie Europejczyków nie przekształciła lokalnej kultury w takim stopniu, jak w wieloetnicznej Batawii. Yogyakarta pozostawała swoistą ostoją jawajskości. Wpływy europejskie najbardziej dostrzegalne były w architekturze centrum miasta, otaczającego zabudowania sułtańskiego pałacu, zwłaszcza wzdłuż głównej ulicy wiodącej od jednej z pałacowych bram, przez plac północny (*alun-alun*) aż do stacji kolejowej. Jednak Mystkowski nie poświęcał czasu kontemplacji architektury kolonialnej. Interesowały go ruiny części sułtańskiego pałacu, dawniej służącej żonom władcy. Uzyskał także zgodę na wejście na teren pałacu, stanowiący centrum administracyjne sułtanatu, gdzie miał okazję posłuchać koncertu orkiestry gamelanowej i zobaczyć dworskie tańce¹⁰⁸. Powstało tam co najmniej kilka znanych dzisiaj prac, lecz najbardziej jego uwagę przykuła buddyjska świątynia Borobudur (il. 38), znajdująca się około czterdziestu kilometrów poza Yogyakartą. Zbudowana została na niewielkim naturalnym wzgórzu na równinie Kedu, położonej pomiędzy górami, u zbiegu rzek. Prace zakończono na początku IX wieku¹⁰⁹, kiedy Jawa pozostawała pod wpływem przyniesionych z Indii buddyzmu i hinduizmu. Budowla pokrywa wzgórze niczym kamienna korona, o sześciu tarasach lub galeriach na planie kwadratu, na których spoczywa stożek z trzech kolistych platform, zwieńczony potężną stupą o obwodzie szesnastu metrów. Całość udekorowana została około tysiącem sześciuset kamiennych reliefów na ścianach i balustradach.

¹⁰⁶ Zdzisław Boncel, *Malarz z malajskiego archipelagu. Rozmowa z polskim malarzem z Jawy*, „ABC Literacko-Artystyczne” (stały dodatek tygodniowy do ABC) 1934 (nr 24), s. 5.

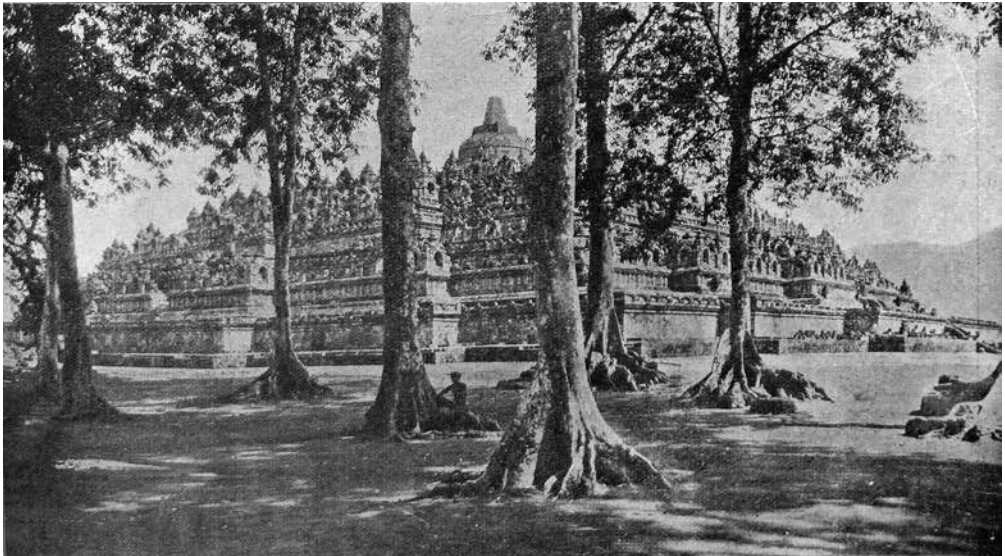
¹⁰⁷ Wobec braku pewności, kiedy dokładnie małżonkowie przebywali w Yogyakarcie, można jedynie napisać, że Mystkowski mógł się tam spotkać z Emilem Rizekiem, austriackim malarzem, który przybył do Indonezji rok wcześniej, a w 1929 roku spędził kilka miesięcy w Yogyakarcie, po wcześniejszym pobycie na Bali. Didier Hamel, *Emil Rizek (1901–1988). An Austrian Artist in Indonesia*, Duta Fine Arts Foundation, Jakarta 1996, s. 9. Prace Mystkowskiego i Rizeka były później kilkakrotnie pokazywane na tych samych wystawach.

¹⁰⁸ Stefan [wł. Czesław] Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (15 VII) nr 28, s. 9–10.

¹⁰⁹ Budowa mogła trwać około pięćdziesięciu lub siedemdziesięciu lat, czyli rozpoczęto ją jeszcze w VIII wieku. John Miksis, Marcello Tranchini, Anita Tranchini, *Borobudur. Golden Tales of the Buddhas*, Tuttle Publishing, Hong Kong 2004, s. 25.



Il. 37. Zdjęcie kobiet podczas batikowania (być może pocztówka z epoki), przesłane bratu do Polski, opisane jako „pracownia batików w ruinach pałacu sułtana”, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty



Il. 38. Widok świątyni Borobudur zamieszczony na okładce „Pandji Poestaka” 1931 (7 VIII) nr 62-63

Na jednym z zachowanych zdjęć z podróży na Jawę Środkową widać malarza ubranego w biały strój i korkowy hełm, z paletą w ręku, siedzącego na składanym krześle ustawionym u stóp Borobudur, obok sztalug z ukończoną już lub kończoną właśnie akwarelą, przedstawiającą długi ciąg schodów prowadzących ku najwyższej platformie świątyni (il. 39 i 40). Znajdujące się na Jawie buddyjskie i hinduistyczne zabudowania sakralne, pozostające w większości w pierwszych dekadach XX wieku w stanie daleko posuniętego zniszczenia, wyraźnie fascynowały Mystkowskiego. Podobnie jak wcześniej, gdy w Bretanii skupiał się na oddaniu w swoich pracach bogactwa kolorów, jakie dostrzegął na ścianach kościołów, teraz zajęły go studia nad kamiennymi świątyniami Jawy.

Malował fragmenty ruin oraz przyrodę, zdającą się pochłaniać opuszczone od kilkuset lat budowle. Tworzył także akwarele ukazujące niegdysiejsze miejsca kultu z dalszej perspektywy, przede wszystkim przedstawiając otoczone drzewami Borobudur, osadzone na szczycie wzgórza. Temat ten powracał w jego twórczości co najmniej kilkukrotnie, o czym świadczą tytuły prac w kolejnych katalogach wystaw.

W jednym z artykułów przesłanych do miesięcznika „Świat”, słowami starał się oddać nastrój, który wywarł na nim tak duże wrażenie podczas artystycznych studiów nad *Wielkim Buddą*: „Skoro na płaskorzeźby padną prostopadle promienie słońca w południe, gdy ostre cienie zaznaczą wyraźnie kontury postaci, wtedy cały Burubudur żyje życiem tych rzeźb. Od oczu kamiennych figur padają długie cienie, a twarze nabierają nieziemskiego wyrazu i wdzięku”¹¹⁰ (il. 41, 42).

W tekstach Mystkowskiego wyraźne jest nawiązanie do wydanej w 1913 roku *Jawy* Michała Siedleckiego¹¹¹ (il. 43). Zarówno układ poszczególnych paragrafów, jak i niekiedy zwroty lub całe zdania wskazują, że malarz pozostawał pod silnym wpływem pracy krakowskiego profesora. Nie starał się także tego ukrywać; w wywiadzie dla „Światowida” stwierdzał, że *Jawa* to „piękna książka”, lecz on pragnął napisać inną – „z punktu widzenia artysty”, po czym wydać ją zarówno w Polsce jak i Francji¹¹². Artykuły Mystkowskiego dla „Świata” trudno jednak oddzielić od publikacji Siedleckiego; podobnie jak w części swoich prac malarskich, także w tych tekstach wydaje się niekiedy zbyt skupiać na szczególe, jakby bojąc się zejść z traktu opowieści o wyspie i jej mieszkańcach, wytyczonego przez słynnego poprzednika.

¹¹⁰ Czesław Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (5 VIII) nr 31 (R. 28), s. 4–5.

¹¹¹ Michał Siedlecki, *dz. cyt.*; inspiracji dostarczyła artyście także druga praca tego samego autora: *Opowieści malajskie*, Wydawnictwo Morkowicza, Warszawa-Kraków 1927.

¹¹² Witold Zechenter, *Wyspa Jawa w Paryżu. Wizyta w paryskim atelier Czesława Mystkowskiego*, „Światowid” 1931 (nr 34), s. 9. W tekście błędnie podano nazwisko Siedleckiego – jako Smoleńskiego.



Il. 39. Czesław Mystkowski przy stopniach Borobudur (prawdopodobnie pierwsza połowa 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty



Il. 40. Czesław Mystkowski ze sztalugą przed Borobudur (prawdopodobnie pierwsza połowa 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

17 czerwca 1928 roku, w szpitalu Tjikini, Corry urodziła córeczkę, której nadano imię Jadwiga¹¹³ (il. 44).

Od momentu przybycia na Jawę Mystkowski starał się nie zaniedbywać towarzyskiego życia artystycznego Weltevreden. W dniach 27 lipca do 2 sierpnia w siedzibie Kręgu odbyła się wystawa indywidualna Charlesa Sayersa. Po powrocie do Indii Holenderskich w 1927 roku, Sayers osiadł na Bali¹¹⁴. Pod koniec tego samego roku wystawił swoje balijskie prace w Kręgu w Surabai, a następnie w Batawii, zyskując bardzo pozytywne recenzje w prasie. Nie jest możliwe ustalenie, kiedy ponownie spotkał się z Mystkowskim, w każdym razie ich przyjaźń sprawiła, że serdeczne relacje połączyły także żony artystów; w 1934 roku

¹¹³ „Nieuws van den Dag” 1928 (18 VI); „Indische Courant” 1928 (21 VI); „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (25 VI); wzmianka wśród informacji o innych narodzinach także w „Nieuwe Rotterdamsche Courant” 1928 (23 VII).

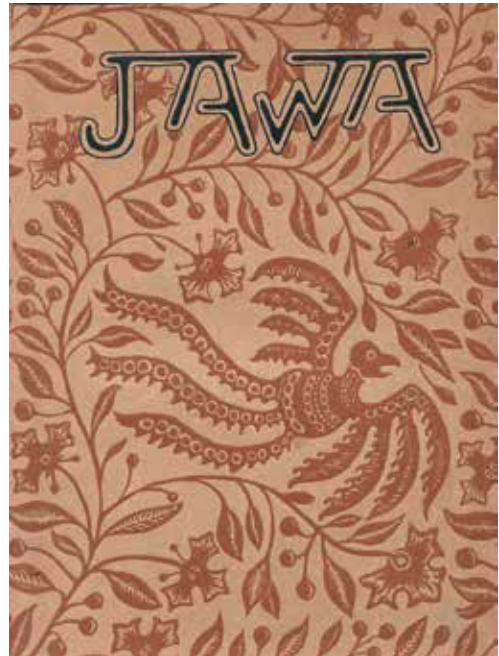
¹¹⁴ Ch. E. H. Sayers, „Nieuwe Rotterdamsche Courant” 1928 (27 VIII); Koos van Brakel, *Charles Sayers 1901–1943. Pioneer painter in the Dutch East Indies*, KIT Publishers, Amsterdam 2005, s. 34.



Il. 41. Górna galeria buddyjskiej świątyni Borobudur (być może pocztówka z epoki), fot. archiw. przesłana bratu do Polski, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty



Il. 42. Budda w jednej z nisz świątyni Borobudur (prawdopodobnie pierwsza połowa 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty



Il. 43. Frontysepis książki Michała Siedleckiego, *Jawa. Przyroda i sztuka*, wydanej w 1913 r.



Il. 44.
Corry z Jadwigą, 1928 r., fot. archiw.,
archiwum prywatne Piotra
Mystkowskiego, bratanka artysty

Sayers prawdopodobnie zatrzymał się na pewien czas w pensjonacie prowadzonym przez matkę Corry¹¹⁵.

12 sierpnia 1928 roku Sayers ukończył portret Mystkowskiego (obecnie w kolekcji prywatnej), pisząc na awersie „mój przyjaciel, Czesław Mystkowski”. Przypuszczalnie był to jeden z pary wzajemnych portretów obydwu artystów, niestety wersja pędzla Polaka nie jest znana. Obraz Sayersa utrzymany jest w typowej dla części jego olejnych prac stylistyce, charakterystycznej przede wszystkim dla wielopostaciowych kompozycji tworzonych na Bali: twarze potraktowane ze znacznym uproszczeniem, oddającym jednak charakterystyczne rysy twarzy i wyraz oczu portretowanego. Silne, szerokie pociągnięcia farby nadają całości niemal ekspresyjnego dynamizmu, a zaznaczony płynną linią kontur, szkicowe potraktowanie detali oraz smugi farby wypełniające tło, potęgują wrażenie poruszenia.

¹¹⁵ *Tamże*, s. 78, przypis 123.

2.5. Batawia - cykliczne wydarzenia artystyczne w sierpniu i wrześniu 1928 roku

22 sierpnia w budynku Batawskiego Kręgu otwarta została coroczna wystawa prac artystów mieszkających w kolonii oraz „kochających Indie”. Prasa przyjęła ją bez entuzjazmu, głównie ze względu na brak zazwyczaj pojawiających się przy tej okazji nazwisk. Dziennikarze przyznawali jednak, że pomimo dość niskiego poziomu przeważającej części obrazów, były tam także prace bardzo dobre, świadczące o talencie ich autorów.

Swoje dzieła prezentowali: Pauline M.C. Deutgen-van Aarem, Arifin, C. [imię nieznane] von Dewall, D. van Dijk (zapewne Corry Defais van Dijk), Pieter J. Ducro, J. [imię nieznane] Haarsma, Czesław Mystkowski, E.A. (lub Charles Thomas) Nix, Oei Tiang Oeng, Pieter (Piet) Ouborg, Raden Mas Pirngadi, H.J. [imiona nieznane] Smit, Jean Joseph Truijen (lub Truyen), Hermine Cornelie de Vries¹¹⁶. Publiczność miała więc okazję zobaczyć dzieła zarówno amatorów jak i profesjonalistów.

Wykształcenie artystyczne, oprócz Mystkowskiego, mieli z pewnością Deutgen-van Aarem, urodzona i wychowana w Surabai absolwentka paryskiej Académie de la Grande Chaumière, Truijen, który ukończył Rijksacademie w Amsterdamie oraz Ouborg, także wykształcony w Amsterdamie. Nazwisko D. van Dijk odnosi się prawdopodobnie do Corry (lub Corrie) Defais – van Dijk (lub van Dijk), rzeźbiarki i malarki, która w tym samym roku wystawiła swoje prace na *Salon de l'Union des femmes peintres et sculpteurs* w Paryżu¹¹⁷.

Interesującą postacią w gronie wystawiających był znany już wówczas powszechnie Raden Mas Pirngadi (Pirngadie), pochodzący z arystokratycznej rodziny z Banyumas na Jawie Centralnej¹¹⁸. Rysunku oraz malarstwa uczył się od przebywających w kolonii artystów europejskich, z których pierwszym był Otto Carl Freiherr van Juncker Bigatto, pracujący jako urzędnik państwowy odpowiedzialny za sporządzanie planów i litografii. Swoje umiejętności doskonalił następnie u Jozefa Willema Huysmansa – z którym współpracował także H.J. Smit – rysownika wojskowego, a od 1903 roku oficjalnego rysownika Ogrodu Botanicznego w Bogorze. Helena Spanjaard przypuszcza, że Pirngadi prawdopodobnie uczył się też rysunku u holenderskiego pejzażysty du Chattela, który na Jawie przebywał w latach 1908–1910, jednak z tą opinią nie zgadza się Matthew

¹¹⁶ *Tentoonstelling van werken van Indische schilders*, Bataviasche Kunstkring, August 1928.

¹¹⁷ Raymond Sélig, Jules de Saint-Hilaire, *Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs*, „Revue du Vrai et du Beau” 1928, nr 117 (10 V), s. 7–8; *Mevr. C. Defais-Van Dijk*, „Nieuws van den Dag” (dodatek ilustrowany) 1928 (1 IX); „Bataviaasch Nieuwsblad” (dodatek ilustrowany) 1928 (1 IX).

¹¹⁸ „Raden Mas” jest jednym z tytułów, którymi posługuje się jawajska arystokracja, z której wywodził się także Pirngadie.

Jon Cox¹¹⁹. Dla dalszej kariery oraz późniejszej popularności Pirngadiego największe znaczenie miała współpraca z Johanem Ernstem Jasperem, z którym w 1906 roku podróżował przez archipelag opisując, fotografując i rysując miejscową ludność oraz sztukę i rzemiosło. Pierwszy tom ich pięciotomowego, bogato ilustrowanego dzieła *Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië* ukazał się w 1912 roku, stając się najobszerniejszym i najdokładniejszym studium wielu tradycji rzemiosła kolonialnej Indonezji. O popularności, jaką cieszył się ten jawajski artysta świadczy fakt, że pejzaż jego autorstwa ofiarowano w styczniu 1929 roku księżniczce Julianie, córce królowej Wilhelminy¹²⁰, a w latach 1931–1932 stworzone przez niego projekty zostały wykorzystane na znaczkach pocztowych Indii Holenderskich.

Jednak na wystawie 1928 roku jego dzieła nie zostały pozytywnie ocenione. W „Nieuws van den Dag” stwierdzono, że „obrazy panów Truyena, Mas Pirngadiego, Arifina i pani Deutgen-v.Aarem [...] nie nastrajają optymistycznie i nie wychodzą poza amatorszczyznę”¹²¹, zaś w „Bataviaasch Nieuwsblad”, dodawano: „[w]ybór obrazu na tę ekspozycję, jakiego dokonał Mas Pirngadie na pewno nie był szczęśliwy. Naprawdę widzieliśmy lepsze jego prace. Ta [...] nie mówi nic, nie daje najmniejszego pojęcia o jego umiejętnościach. Jest smutna i zamglona na całej swojej długości i szerokości i nie ma choć ‘fragmentów’, które mogłyby w jakimś stopniu wynagrodzić niedostatki”¹²².

W tym samym dzienniku przy Ouborgu wspomniano: „najbardziej podobał się nam – niebędącym wielbicielami gatunku – jeszcze jego szkic *Tubylec [Inlandsche]*”¹²³. Owo wtrącenie jest znamienne. Piet Ouborg, który przybył do Indii Holenderskich w 1916 roku, zarabiał na życie jako nauczyciel, tworzeniu oddając się w wolnych chwilach. Z uwagą śledził zmiany w sztuce europejskiej, skłaniając się ku Nowej Rzeczowości i syntetyzującym przedstawieniom, niekiedy odchodzącym od figuratywności. Jego ekspresjonistyczne, a w późniejszych okresach surrealistyczne i kubizujące obrazy nie były łatwe w odbiorze dla mieszkańców kolonii; Henry van Velhuysen w swoim tekście z 1933 roku określił je wręcz jako „niesprzedawalne”¹²⁴.

¹¹⁹ Helena Spanjaard, *Artists and their inspiration. A guide through Indonesian art history (1930–2015)*, LM Publishers, Volendam 2016, s. 27; Matthew Jon Cox, “The Javanese self in portraiture from 1880–1955”, rozprawa doktorska obroniona na Uniwersytecie w Sydney, 2015 r.; wersja elektroniczna dostępna na serwisie Uniwersytetu: <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/16310> [dostęp 12.05.2017], s. 96.

¹²⁰ *Geschenk voor de prinses*, „Leeuwarder Nieuwsblad” 1929 (22 I).

¹²¹ M., *Schilderijen-tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1928 (23 VIII).

¹²² O., *Schilderijen. De Kunstkring-tentoonstelling*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (24 VIII).

¹²³ *Tamże*.

¹²⁴ Henry van Velhuysen, *Werk van Kunschilder P. Ouborg (Een praatje over moderne Schilderkunst)*, „d’Oriënt” 1933, (nr 46), s. 22. Słowa te przytacza także van Brakel, por.: Koos van Brakel, “Beautiful Indies Paintings. A colonial medium?”, [w:] Meta Knol i inn. (ed.), *Beyond the Dutch*.

Pozytywne komentarze zebrała praca autorstwa Haarsmy, a dzięki uwagom zapisanym przy tej okazji przez reportera „Nieuws van den Dag” wiemy, że na sierpniowej ekspozycji w budynku Kręgu Sztuki „obecnych [było] dużo martwych natur. [...] w nich amatorszczyzna wysuwa się na pierwszy plan. Bo to osobliwe, ale najsłabszych [w technice] braci pociągają zawsze najtrudniejsze tematy. [...] Jedyne dobrzy malarze mogą zabierać się za martwą naturę, ach, gdyby więcej tak myślało!”¹²⁵.

Chwalone były jednak przede wszystkim „fragmenty świątyń” namalowane przez Polaka, który po raz pierwszy wystawił prace stworzone w Indiach Holenderskich. Zaprezentował 6 akwarel, z których trzy przedstawiały świątynię Borobudur, jedna świątynię (*candi*) Pawon, a dwie – postacie z jawajskiego teatru *wayang* (*Gatot Katja* oraz *Księżniczka Antawati*). Autor opinii wydawał się naśladować barwny język charakterystyczny dla artykułów de Loos-Haaxman, umiejętnie oddając słowami to, co widział w pracach Mystkowskiego: „kolory przywodzą na myśl stare gobeliny. Powietrze wydaje się unosić nad tarasami świątyni i oko zatrzymuje się [na obrazach] w podziwie”¹²⁶.

Wystawa o kilka dni poprzedzała otwarcie jednej z największych corocznych atrakcji, związanych z uroczystymi obchodami urodzin królowej Wilhelminy, przypadającymi na 31 sierpnia. Ich punktem centralnym był organizowany w południowo zachodniej części Koningsplein tak zwany *Pasar Gambir*. Wzniesienie bambusowych konstrukcji na największym placu Weltevreden trwało kilka tygodni, pobudzając zainteresowanie zarówno dziennikarzy, jak i pozostałych mieszkańców Batawii, a także licznych przyjezdnych. 1928 roku w *Pasar Gambir* wziął udział również Czesław Mystkowski, wystawiając tam swoje prace wraz z kilkoma najbardziej rozpoznawalnymi artystami Indii Holenderskich tego czasu, działającymi na Jawie¹²⁷.

W języku malajskim słowo *pasar* oznacza bazar lub targ, zaś *gambir* pochodzi od malajskiej nazwy drzew czepoty gambir, rosnących wokół placu, od których tak właśnie miejscowa ludność określała Koningsplein¹²⁸. *Pasar Gambir* był ro-

Indonesia, the Netherlands and the Visual Arts, from 1900 until now, KIT Publishers, Amsterdam Utrecht 2009, s. 57.

¹²⁵ M., *Schilderijen-tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1928 (23 VIII).

¹²⁶ *Tamże*.

¹²⁷ *Schilderijen – tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1928 (30 VIII); *Schilderijen. De Pasar Gambir-Tentoonstelling*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (3 IX); *De foto-en schilderijen-tentoonstelling*, „d’Oriënt” 1928 (8 IX) nr 37.

¹²⁸ Zdaniem Yulii Nurliani Lukito wykorzystanie w nazwie słowa malajskiego miało zwrócić uwagę także nie-Europejczyków na to wydarzenie i zachęcić ich do wzięcia w nim udziału, zob.: Yulia Lukito, *dz. cyt.*, s. 27. Warto jednak zauważyć, jak wskazuje Frances Gouda, że hybrydyczność była charakterystyczna nie tylko dla kultury jako całości, ale również dla języka europejskich mieszkańców Indii Holenderskich, którzy często przyswajali słowa, a nawet całe zwroty z języka lokalnego i wykorzystywali je w kontaktach z rodziną oraz pozostałymi Europejczykami.

dzajem festynu, którego zasadniczą część stanowiła wystawa-targ, prezentująca zarówno najnowsze osiągnięcia techniki, nowoczesne sprzęty, wyroby europejskich i lokalnych marek, jak też przedmioty lokalnego rzemiosła artystycznego¹²⁹. Część wytwórców i pośredników reklamowała swoją obecność na *Pasar Gambir* w prasie, organizatorzy publikowali także informacje z planem oraz rozmieszczeniem poszczególnych pawilonów. W 1928 roku na szereg dodatkowych atrakcji targu składały się tak odmienne wydarzenia, jak m.in. zawody sportowe, występy jawajskiego teatru *wayang wong* i orkiestry gamelanowej, kino, a nawet wystawy psów rasowych oraz kur. Festyn był dostępny dla chętnych od dziesiątej rano do północy, stosowano przy tym dwa cenniki: wyższy dla Europejczyków i niższy dla ludności lokalnej. Otwierano go z wielką pompą, przy udziale konnych i orkiestry; w paradzie brał udział gubernator generalny, będący w Indiach Holenderskich przedstawicielem samej królowej. Ci, którzy nie zdecydowali się na płatny wstęp na teren targu, także mogli stać się częścią tego wydarzenia. Obszar wokół *Pasar Gambir* wypełniały prowizoryczne kramy lokalnych sprzedawców oraz grajków, stając się niejako odbiciem tego, co w uporządkowanej formie zorganizowano w obrębie ogrodzenia targu.

Gwarną atmosferę Koningsplein oddaje rysunek Isidora van Mensa, holenderskiego artysty, który przybył do kolonii na początku sierpnia 1928 roku, jako współpracownik agencji prasowej „Aneta” (skrót od Algemeen Nieuws-en Telegraaf-Agentschap). Założyciel agencji, Dominique Willem Berretty, był także redaktorem najbardziej poczytnego ilustrowanego tygodnika „d’Oriënt”, gdzie publikowane były m.in. ilustracje Jana Laviesa¹³⁰ (il. 45).

Festyn przyciągał artystów zainteresowanych nie tylko uczestnictwem w nim w charakterze widzów. W 1928 roku po zachodniej stronie terenu targu wydzielono pawilon na planie elipsy, o ścianach wyłożonych wyplecionymi z bambusa matami, kryty dwustopniowym spadzistym dachem z liści palmowych. Wewnątrz umieszczono wystawę amatorskiej fotografii oraz malarstwa. Tymczasowe budynki i makiety wznoszono każdego roku od nowa, za każdym razem wedle in-

Choć autorka określa to zjawisko raczej jako „eklektyczną fuzję”. Frances Gouda, *Dutch culture overseas. Colonial practice in the Netherlands Indies 1900–1942*, Equinox, Jakarta, Kuala Lumpur, 2008, w szczególności wstęp oraz rozdział pierwszy: „Trying to reconstruct the Dutch East Indies, 1900–1942”, s. 1–38.

¹²⁹ W dalszej części rozdziału określenia targ, wystawa oraz festyn, będą używane zamiennie z nazwą *Pasar Gambir*.

¹³⁰ Lavies przebywał w Holenderskich Indiach Wschodnich do 1932 roku, projektując między innymi, reklamy, ulotki i plakaty, utrzymane w stylistyce art déco. Do najbardziej znanych należą projekty dla linii żeglugowej KPM, linii lotniczych KNILM oraz licznych hoteli. W roku poprzedzającym *Pasar Malam*, w którym wziął udział Mystkowski, Lavies zaprojektował plakat reklamujący festyn, zdobywając szerokie uznanie w prasie kolonii; zob., Bernadette van der Goes, Pim Reiniers, *The Spirit of Modern Advertising. Jan Lavies, poster designer (1902)*, Rainy Day, Amsterdam 1997, s. 11–12.



Il. 45.
Isidorus van Mens, *Pasar Gambir*
(1928), reprodukcja za „Nieuws van
den Dag” 1928 (3 IX)

nego projektu, zazwyczaj zakładającego swobodne łączenie elementów architektury europejskiej i indyjskiej. Wizualnym symbolem była brama prowadząca na teren wystawy – w 1928 roku projekt wykorzystywał motywy architektury typowej dla ludu Batak Karo z Sumatry Północnej. Centralny plac zajmowały pawilony targowe, z fasadami nawiązującymi do budynków holenderskiego starego rynku oraz restauracja. Dodatkowe pawilony ulokowano dookoła tej przestrzeni oraz wzdłuż ogrodzenia. Nocą zarysy bramy oświetlały lampki elektryczne, zaś ulice wokół placu, jak pisał Armijn Pane w opublikowanej w 1940 roku noweli *Belunggu (Kajdany)*, „zamieniały się w rzeki światła”¹³¹. Biło ono od reflektorów samochodów i płomieni lamp na straganach na Koningsplein, podkreślając aurę wyjątkowości i niesamowitości, otaczając coroczny festyn.

Królowa Wilhelmina wstąpiła na tron w 1898 roku. Z okazji tego wydarzenia w Batawii po raz pierwszy zastosowano na większą skalę iluminację świetlną wykorzystującą energię elektryczną, ustanawiając silny związek pomiędzy symboliką postępu, a władczynią oraz jej polityką „etycznej” kolonizacji¹³². Był to też stały element obchodów urodzin królowej w Batawii. Początkowo miały one

¹³¹ Wydanie anglojęzyczne: Armijn Pane, *Shackles. A novel*, Ohio University, Athens-Ohio 1985, s. 82.

¹³² Susie Protschky, *The empire illuminated: electricity, “ethical” colonialism and enlightened monarchy in photographs of Dutch royal celebrations, 1898–1948*, „Journal of Colonialism and Colonial History” 2012 (t.13), nr 3, s. 4.

niewielką skalę, a od 1904 roku wykorzystywano je do promocji dóbr, także wytworzonych w kolonii¹³³. Dopiero po zakończeniu I wojny światowej stało się to również pretekstem do organizowania kilkudniowego festynu, o charakterze już zdecydowanie rozrywkowym. Rosnące z roku na rok zainteresowanie sprawiło, że przedłużano jego długość i w latach dwudziestych *Pasar Gambir* trwał dwa tygodnie, od końca sierpnia do początku września, przyciągając tysiące zainteresowanych¹³⁴.

Nie tylko mieszkańcy Batawii hucznie obchodzili urodziny królowej, nastrój karnawału panował także w innych największych skupiskach europejskich, gdzie organizowano liczne tzw. *pasar malam* (dosłownie: nocny targ). Jednak żaden z nich nie mógł konkurować z *Pasar Gambir* pod względem rozmachu, długości trwania, prezentowanych towarów i usług oraz liczby zwiedzających. Rosnąca popularność nocnych targów i najbardziej spektakularnego spośród nich festynu w Batawii, zauważalna w latach dwudziestych, wiązała się, zdaniem Matthew Isaaca Cohena, z masowym wzrostem znaczenia i obecności reklamy w Indiach Holenderskich¹³⁵. Wpływało to na większy przepływ kapitału, umożliwiającego organizowanie podobnych rozrywek. Wśród pawilonów wystawienniczych w 1928 roku dużym zainteresowaniem cieszył się pawilon indyjskiej agencji prasowej „Aneta”, w którym widzowie mogli zobaczyć m.in. dział poświęcony właśnie reklamie.

Forma festynu zmieniała się przez lata i dopiero z czasem zaczęto organizować wystawę prac malarskich. W latach dwudziestych organizację *Pasar Gambir* powierzono komitetowi, w skład którego wchodziłi Europejczycy, Chińczycy oraz Indonezyjczycy, ze znaczącą przewagą tych pierwszych. Projekty pawilonów opracowywał H.J. [imiona nieznane] Antonisse, architekt-samouk, który do Batawii przybył w 1914 roku w wieku 26 lat, skarbnikiem zaś został pochodzący z wpływowej rodziny znany malarz Ernest Dezentjé i to zapewne za jego sprawą zdecydowano o dołączeniu w 1924 roku do atrakcji festynu także ekspozycji prac plastycznych¹³⁶ (il. 46).

¹³³ Yulia Lukito, *dz. cyt.*, s. 27.

¹³⁴ Jak ogłosiła dzień po zamknięciu wystawy agencja prasowa „Aneta”, w 1928 roku *Pasar Gambir* odwiedziło 464 000 osób, o 90 000 więcej niż w roku poprzednim, zaś dochód ze sprzedaży biletów wyniósł 119 000 guldenów. *Succes der Pasar Gambir*, „Algemeen Handelsblad” 1928 (11 IX); *De Pasar Gambir*, „Sumatra Post” 1928 (11 IX).

¹³⁵ Matthew Isaac Cohen, „‘Multiculturalism’ and performance in colonial Cirebon”, [w:] Peter J.M. Nas (red.), *The Indonesian town revisited*, Lit Verlag, Singapore 2002, s. 364. Powtarza to także w niemal identycznym brzmieniu Yulia Lukito, choć nie wymienia nazwiska Cohena; dodaje przy tym, że przemiany w pozycji reklamy w kolonii były uwarunkowane rozwojem prywatnego sektora gospodarki na Jawie, pobudzanego ekspansją sieci kolejowej. Porównaj: Yulia Lukito, *dz. cyt.*, s. 27.

¹³⁶ *Een tentoonstelling van Indische schilderijen*, „Nieuws van den Dag” 1924 (2 VII).



Il. 46. Wystawa prac malarskich na *Pasar Gambir* 1928 r., na wprost i po prawej stronie widoczne akwarele Mystkowskiego. Reprodukacja za: „d’Oriënt” 1928 (8 IX) nr 37

W 1928 roku *Pasar Gambir* odbył się w dniach od 28 sierpnia do 9 września. Obok dzieł Mystkowskiego publiczność mogła podczas targu zobaczyć prace Ernesta Dezentjé, Dirka Homberga, H.A.L. Wichersa, Henry’ego van Velthuysena i dwie prace autorstwa C. van Velthuysen¹³⁷. Nie udało się ustalić, kim była ostatnia z wymienionych osób, być może chodziło o żonę van Velthuysena¹³⁸. Dezentjé, urodzony w Batawii, był jednym z najbardziej rozpoznawalnych postaci życia artystycznego Jawy. Jego rodzina, mająca arystokratyczne francusko-jawajskie korzenie, odgrywała znaczącą rolę w kolonii co najmniej od I połowy XIX wieku¹³⁹. Pochodzenie pozwalało więc Ernestowi Dezentjé obracać się wśród elit europejskich na równi z jawajskimi¹⁴⁰. Jego utrzymane w realistycznej konwencji obrazy, często przedstawiające pejzaż kolonii, były cenione za klimat i kompozycję. Niestety nie datował swoich prac, co utrudnia analizę przemian jego sztu-

¹³⁷ Kat.: *Schilderijen-Tentoonstelling op de Pasar Gambir*, Batavia 1928; *Schilderijen – tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1928 (30 VIII); *Schilderijen. De Pasar Gambir-Tentoonstelling*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (3 IX); *De foto-en schilderijen-tentoonstelling*, „d’Oriënt” 1928 (8 IX) nr 37.

¹³⁸ Jednak w tamtym czasie van Velthuysen był już rozwiedziony z Clarą Adelaide Boers, a żonaty z Emilie Wiemans.

¹³⁹ Jean Gelman Taylor, *The social Word of Batavia: Europeans and Eurasians in colonial Indonesia*, The University of Wisconsin Press, Madison-Wisconsin 2009, s. 196; Ulbe Bosma oraz Remco Raben, *dz. cyt.*, s. 107–109.

¹⁴⁰ Po upadku kolonii pozostał na Jawie, był jednym z malarzy, których dzieła znalazły się w kolekcji pierwszego prezydenta niepodległej Indonezji, Sukarno.

ki, niemniej znane są realizacje, w których zauważalna jest większa ekspresja, wpływająca także na uproszczenie form. Także na wystawie na *Pasar Gambir* zaprezentował kilka prac olejnych, „z których wszystkie noszą znamiona rzetelnego rzemieślnika troszczącego się w nich o najmniejsze nawet detale, przez co nie tracą one jednakże niczego z nastrojowości”¹⁴¹. Pozytywne, choć oszczędne komentarze otrzymały dzieła Velthuysena, Wichersa i kwasoryty Homberga.

Chwalony był również Mystkowski, którego „dość obszerna kolekcja, ponownie budzi zainteresowanie, przede wszystkim ze względu na swój specyficzny koloryt. Ładne i przekonujące wydały nam się jego *Sundanezki trębacz*, jego *Pasar Gambir* oraz [...] jego fragment świątyni”¹⁴². Artysta pokazał 15 prac, w tym cztery widoki *Pasar Ikan* (targu rybnego), jak również wymieniony w recenzji *Pasar Gambir* – obraz przedstawiający skrótowo oddany tłum przed wejściem do jednego z budynków wzniesionych na potrzeby festynu.

W archiwum Piotra Mystkowskiego, zawierającym zdjęcia przesyłane przez artystę bratu, znajduje się fotografia mężczyzny o azjatyckich rysach, stojącego na tle tropikalnej roślinności. Mężczyzna nosi tradycyjne nakrycie głowy (*blangkon*) i owinięty jest batikową tkaniną. Zdjęcie podpisano na odwrocie: „kolega Czesława – malarz jawajski”; dopiero analiza ilustracji w prasie kolonialnej umożliwiła rozpoznanie w nim Ernesta Dezentjé (il. 47).

Pendant do tej fotografii tworzy druga, na której Mystkowski stoi na niemal identycznym tle, ubrany w białą marynarkę, ale na głowie także nosi *blangkon* – tradycyjne męskie nakrycie głowy (il. 48). Obydwie fotografie wykonano więc najprawdopodobniej tego samego dnia, trudno jednak ustalić, czy zrobiono je podczas podróży Corry i Czesława po Jawie (a więc poza Batawią), czy też w Weltevreden, co nie jest wykluczone, pomimo nakryć głowy charakterystycznych dla Jawy Środkowej¹⁴³. Zapewne jednak artyści poznali się przed festynem i wspólnie pracowali nad obrazami (a przynajmniej ich częścią) na wystawę, bowiem z katalogu wynika, że obydwaj pokazali prace zatytułowane *Pasar Gambir*, znane z reprodukcji.

Renoma i popularność *Pasar Gambir*, na który z każdym rokiem przybywało więcej gości sprawiły, że w Batawii przy tej okazji odbywały się także mniejsze wydarzenia związane ze sztuką, jak aukcje dzieł sztuki czy ekspozycje prac malarskich.

¹⁴¹ *Schilderijen. De Pasar Gambir-Tentoonstelling*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (3 IX).

¹⁴² *Tamże*.

¹⁴³ Jest to jedyne znane zdjęcie Ernesta Dezentjé, na którym nosi kostium jawajski. W prasie z epoki zawsze fotografowany był w stroju europejskim. Nie jest więc wykluczone, że podobnie jak w przypadku *blangkonu* Mystkowskiego, było to przebranie do zdjęcia.



Il. 47. Ernest Dezentjé w *blangkonie*, owinięty jawańską batikową tkaniną, Jawa (przypuszczalnie 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty



Il. 48. Czesław Mystkowski w *blangkonie*, Jawa (przypuszczalnie 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

Wrzesień w Weltevreden kończył się coroczną wystawą Stowarzyszenia Artystów Plastyków w budynku Batawskiego Kręgu Sztuki. W 1928 roku zorganizowano ją po raz czwarty; trwała od 21 do 27 września. Swoje prace pokazali na niej członkowie Stowarzyszenia: Angelique Bakker-Wilhelm, Adolf Breetvelt, Frans Cleton, Ernest Dezentjé, Johanna C. Duyvensz Dekker, Jan Frank, Dirk Homberg, Henriëtte Hubgretse-Lanzing, Mia Lyons, J.G. [imiona nieznane] Milius, P.A.J. Moojen, Czesław Mystkowski, Marie Louise Poschacher, Emil Rizek (nie wymieniony w katalogu), Charles P. Wolff Schoemaker, Henry van Velthuisen, John Veldman, Rudolf Wenghart, H.A.L. Wichers, oraz Tine van der Zee, autorka rysunku na okładce katalogu. Jako goście występowali Grietje Schakel-Braakensiek (nie wymieniona w katalogu), Corry Defais-van Dijk (rzeźby) i Isidorus van Mens¹⁴⁴. Choć zwracano uwagę, że na ekspozycji zabrakło prac kilku

¹⁴⁴ Niestety w dostępnym egzemplarzu katalogu brak listy prac Mystkowskiego. *Tentoonstelling van olieverfschilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen, etsen en beeldhouwerk onder auspicien van den Bataviaasche Kunstkring* (brak miejsca i daty wydania [Batavia 1928]); *Tenstoonstelling Kunstkring*, „Nieuws van den Dag” 1928 (17 IX); *De Kunstkring-tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1928 (19 IX), (tu wymieniono jedynie nazwiska Mystkowskiego i Homberga); *Ver. van Be-*

Il. 49.
Karta z pisma „Actueel Wereldnieuws” z reprodukcją prac Czesława Mystkowskiego (u góry), Tine van der Zee (w środku) oraz Henry’ego van Velthuyse (na dole). Czesław Mystkowski, *Stary Jawajczyk* (1928) [opisany jako *Oude Inlander*], technika nieznaną, przypuszczalnie rysunek kredką. Reprodukacja za „Actueel Wereldnieuws” 1928 (22 IX) nr 38 [egzemplarz ucięty, numer strony niezany]



uznanych malarzy, cieszyła się ona dużym zainteresowaniem odwiedzających. (il. 49).

Poziom wystawy był wysoki, zaś publiczność mogła zobaczyć nie tylko obrazy, ale także grafikę i rzeźbę. Choć Stowarzyszenie działało dopiero od kilku lat, zdołało zyskać bardzo wysoką opinię na temat prac wybieranych na ekspozycje, do czego odwoływano się także w komentarzach prasowych. Mystkowski otrzymał bardzo pochlebne, choć lakoniczne komentarze, m.in. za obraz *Tubylec z kogutem* (*Inlander met haan*) „dobry pod względem koloru, płynny pod względem linii, trafne uwiecznienie chwili!”¹⁴⁵ Chwalono także akwarele przedstawiające fragmenty świątyń. O pejzażach polskiego artysty wyrażano się z powściągliwością, ponownie podkreślając autonomię koloru, jego oderwanie od rzeczywistości¹⁴⁶. Z reprodukcji zamieszczonych w „d’Oriënt” wiadomo, że pokazane zostały również prace: *Borobudur* (1928) oraz *Portret starego Jawajczyka* (1928).

eldekunde Kunstenaars, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (22 IX); M., *Tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1928 (22 IX); O., *Kunstkring. De Tentoonstelling der Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (24 IX); *De Schilderijtentoonstelling*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (25 IX).

¹⁴⁵ *Tamże*

¹⁴⁶ O., *Kunstkring. De Tentoonstelling der Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (24 IX).

W recenzji z „Nieuws van den Dag” przy nazwiskach najbardziej znanych z poprzednich wystaw artystów, czyli Dezentjé, van Velthuysena, Homberga i Wichersa pojawiła się uwaga, że twórczość ich tak często była komentowana, iż trudno jest dodać coś nowego. Jest to charakterystyczna refleksja, przypominająca recenzję z wystawy w 1925 roku artystów tworzących w Indiach Holenderskich, którą opublikował ten sam dziennik. Napisano wówczas: „obracamy się niemal w tym samym cokolwiek malutkim kręgu – jak na corocznym *Pasar Gambir* pojawiają się prawie że te same firmy, tak również na poprzedzającej go corocznej wystawie obrazów znajdziemy prace tych samych malarzy”¹⁴⁷.

Opisując Weltevreden końca XIX wieku Margareet van Till zauważała, że życie mieszkających tam Europejczyków i Euroazjatów było raczej monotonne, więc wszelkie atrakcje witano jako przyjemną odmianę¹⁴⁸. Tłumaczy to częściowo specyficzną „kulturę wypoczynku” i rozrywek, panującą w Batawii w późnych latach dwudziestych XX wieku. Do pewnego stopnia wytworzyła ją działalność Kręgu Sztuki, umożliwiającą regularny kontakt z malarstwem, rzemiosłem, muzyką, a także filmem i odczytami starannie zaplanowanymi tak, by każdy miesiąc dostarczał choć jedno warte uwagi wydarzenie. Jednak na relaks i przyjemność zamożniejsi mieszkańcy Weltevreden mogli liczyć także w innych miejscach. Kilka dni po zakończeniu wystawy, 6 października, zorganizowano na terenie Dierentuin wielki bal maskowy, na którym bawiły się „setki przebranych par”. Za najoryginalniejszy kostium męski – chłopca bretońskiego, II nagrodę (srebrną papierośnicę) otrzymał Mystkowski¹⁴⁹.

2.6. Listopad 1928-lipiec 1930

Kolejny miesiąc rozpoczął się dla małżeństwa Mystkowskich osobistą tragedią. 9 listopada zmarło jedyne dziecko Corry i Czesława, czteromiesięczna Jadwiga. W dzienniku „Nieuws van den Dag” zamieszczono komunikat: „Wczoraj wieczorem zmarła nasza ukochana Jadwiga. Serdecznie dziękujemy doktorowi van Tricht za fachowość i człowieczeństwo okazane podczas choroby, a także przyjaciółom za ich troskę o nasze dziecko. C.M. i małżonka”¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Schilderijen-tentoonstelling. Indische schilders in den Kunstkring*, „Nieuws van den Dag” 1925 (1 VIII).

¹⁴⁸ Margareet van Till, *Banditry in West Java: 1869–1942*, NUS Press Singapore 2011, s. 23.

¹⁴⁹ *Bal Masqué*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (4 X); *Bal masqué in den Dierentuin*, „Nieuws van den Dag” 1928 (8 X); „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (8 X).

¹⁵⁰ „Nieuws van den Dag” 1928 (10 XI), z błędnym zapisem „Jadwya”; W tym samym dzienniku 1928 (12 XI), wzmianka o śmierci „J.Mystkowski”, umieszczona wśród innych o podobnej treści. Opatrzono ją datą zgonu, 9 listopada, dopiskiem, że dziecko żyło 4 miesiące i 19 dni oraz zaznaczono płeć „(v)”; z opóźnieniem informacja o śmierci Jadwigi pojawia się także w „Haagsche Courant” 1928 (8 XII), również z zapisem „j.mystkowski”.

Być może wówczas Mystkowski zdecydował się na zamieszkanie na pewien czas poza Batawią, w położonej w górach Sindanglaj. W prasie batawskiej jego nazwisko w następnych tygodniach jest wymieniane tylko w kontekście organizowanej od listopada, a zaplanowanej na pierwszy marca 1929 roku loterii. Artysta ofiarował na nią trzy akwarele (każda o wartości 500 guldenów), dwie przedstawiające kościoły bretońskie i jedną z pejzażem Borobudur¹⁵¹

Ponownie włącza się w życie artystyczne w Weltevreden i w Bandungu w marcu 1929 roku. W dniach 1–8 marca w siedzibie Kręgu odbywała się wystawa Stowarzyszenia Artystów Plastyków. Swoje prace wystawili: Ernst Agerbeek, Angelique Bakker-Wilhelm (niewymieniona w katalogu), Adolf Breetvelt, Frans Cleton, Carel L. Dake, Corry Defais van Dyck [Dijk], Ernest Dezentjé, Johanna C. Duyvensz Dekker, Jan Frank, Dirk Homberg, Hubregtse-Lansing, Mia Lyons, Isidorus van Mens, J.G. [imiona nieznane] Milius, Czesław Mystkowski, P.A.J. Moojen, Marie Louise Poschacher, Emil Rizek (niewymieniony w katalogu), Tine Schippers-van der Zee, John Veldman, Henry van Velthuysen, Charles P. Wolff Schoemaker, Rudolf Wenghart, H.A.L. Wichers¹⁵².

Urodzona w 1890 r. Angelique Bakker-Wilhelm przebywała w Indiach Holenderskich od 1915 roku, przedtem uczyła się u Theo Molkenboera i ukończyła studia artystyczne w Hadze. Malowała realistyczne portrety i martwe natury.

Austriak Emil Rizek mieszkał w kolonii dopiero od roku. Ukończył wiedeńską Akademię, jednak miał okazję zetknąć się także z innymi środowiskami artystycznymi podczas swojej podróży po Europie. Także w holenderskiej kolonii nie osiadł na dłużej w jednym miejscu. Ciekawość świata łączyła się u niego z dużą wnikliwością obserwacji. Szybkimi, jakby nerwowymi pociągnięciami pędzla konstruował ekspresyjne prace, charakteryzujące się bogactwem kolorów oraz spójnością kompozycji zbudowanej z poddanych uproszczeniu elementów.

Z Austrii pochodziła również osiadła w Bandungu Marie Louise Poschacher, jedna z nielicznych rzeźbiarek w gronie artystów działających w Kręgach. Podobnie jak Rizek w Indiach Holenderskich mieszkała od niedawna. Działała aktywnie przede wszystkim przy projektowaniu i tworzeniu oficjalnych monumentów, umieszczanych w przestrzeni miejskiej.

¹⁵¹ *Goederen-Loterij*, „Nieuws van den Dag” 1928 (24 XI); w tym samym numerze jeszcze jedna obszerna informacja. Wzmianka o loterii oraz nagrodach m.in. także w „Bataviaasch Nieuwsblad” 1928 (24 XI); *Liefdadighidsloterij*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1929 (27 II); *De loterij der jongedames-congregatie*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1929 (2 III); *Gelukkige Winnaars*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1929 (6 III); informacja o zwycięzcach loterii, którzy otrzymali prace Mystkowskiego „znanego malarza miejscowego”, pojawiła się także w „Nieuws van den Dag” 1929 (6 III).

¹⁵² *Tentoonstelling van olieverf-en tempera-schilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen, etsen en beeldhouwwerk onder auspicien van den Bataviaasche Kunstkring*, In het Kunstkringgebouw van Heutsz Boulevard 1, van vrijdag 1 Maart tot en met vrijdag 8 Maart 1929, [Batavia] 1929.

Ernst Agerbeek był Holendrem, w kolonii m.in. udzielał lekcji rysunku w szkołach. Na wystawie pochwalono jego obraz *Ślepi Jawajczycy*. Większość z prac malarskich tego artysty przykuwała uwagę płaską, starannie przemyślaną kompozycją, często o zaburzonej perspektywie. Kadr szczelnie wypełniał kolorem. Czerpał motywy z otaczającej go rzeczywistości, ukazując ją w ciemnych, czasami brudnych barwach, przywołujących nastrój niesamowitości. Tematyka jego obrazów to często sceny z życia chińskich sklepikarzy, portrety ulicznych grajków, palaczy opium, prostytutek, ludzi starych i samotnych, ukazywane z empatią i bez egzaltacji. Także rysunki tego artysty, choć utrzymane w innej stylistyce i wykorzystujące groteskową wręcz karykaturalność przedstawianych postaci, koncentrowały się wokół codzienności życia w Indiach Holenderskich, będąc po części krytyką, po części zaś satyrą na stosunki panujące w kolonii.

Polski artysta pokazał 8 obrazów. W recenzji zamieszczonej w „Nieuws van den Dag” skrytykowano jego prace, wraz z dziełami Breetvelta, Homberga i Wichersa. Reporter stwierdzał, że tylko jeden obraz polskiego artysty, przedstawiający chatę w *kampong*¹⁵³ (jawajska wieś lub osada), jest „znośną pracą z zaprezentowanej tutaj przez niego twórczości. Jego portrety należą, podobnie jak te pana van Velthuysena, do najmniej udanej części wyeksponowanych tu dzieł”¹⁵⁴. Z ośmiu prac zaprezentowanych przez Mystkowskiego, aż pięć można połączyć z przedstawieniami portretowymi. Są to *Tancerki ronggeng* (w katalogu jako *Roggengs*), *Stary Jawajczyk* (*Oude Javaan*), *Indyjska dziewczyna* (*Indisch meisje*), *Portret młodzieńca s.* (*Portret Jongeheer S.*) oraz *Portret pani C. v. R.* (*Portret Mevrouw C.v. R.*), pokazywany już w Batawii, a wcześniej w Paryżu. W przypadku wymienionej w katalogu *Idyllicznie położonej chaty w kampong* (*Preanger*) przypuszczalnie chodzi o *Krajobraz z Preanger*, pracę znaną tylko z reprodukcji, powstałą około 1928–1929 roku, kilkukrotnie reprodukowaną w prasie w czasie trwania wystawy artysty w Amsterdamie. *Stary Jawajczyk* jest zapewne portretem wystawianym już na wrześniowej wystawie, jednak enigmą pozostaje *Portret młodzieńca S.* Wobec trudności w ustaleniu o jakie prace chodzi niemożliwa staje się polemika z autorem recenzji co do wartości zaprezentowanych dzieł, niemniej *Portret C. v. R.* i *Krajobraz z Preanger*, znany także jako *Idyllicznie położona chata w kampong* (*Preanger*), są udanymi obrazami. Trudno to samo napisać o *Tancerkach ronggeng*, które wydają się być jedną ze słabszych akwarel, jakie powstały w jawajskim okresie twórczości artysty (il. 92). Trzeba jednak podkreślić, że powodem takiego ich odbioru może być fakt, że znane są jedynie z reprodukcji. Prace Mystkowskiego, zwłaszcza akwarele z początków jego pobytu w Holender-

¹⁵³ W katalogu pod tytułem: *Idyllisch gelegen Kamponghuisje* (*Preanger*).

¹⁵⁴ M., *Tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1929 (2 III).

Il. 50.
Zaproszenie
lub katalog
wystawy Czesława
Mystkowskiego
w księgarni „Archipel”
w Bandungu, 4 marca
1929 r.; kolekcja
Gianniego Orsiniego



skich Indiach Wschodnich, jak już kilkakrotnie wspomniano są tworzone kolorem, bez niego tracą swoją świetlistość, wydając się pozbawione życia.

Prawie równocześnie z rozpoczęciem wystawy Kręgu w Weltevreden, 4 marca 1929 roku w księgarni „Archipel” w Bandungu polski artysta pokazał 23 prace, czego śladem jest „katalog”, zapewne zaprojektowany przez Mystkowskiego (jedyny znany egzemplarz znajduje się w kolekcji prywatnej) (il. 50). Porównaniu ze znanymi katalogami, ten jest raczej rozbudowanym zaproszeniem, o niewielkich rozmiarach (około 6 x 9 cm), jednak zwraca uwagę nie tylko swoją formą i jakością papieru, ale przede wszystkim prostotą i wyrafinowaniem kompozycji na przedniej karcie-okładce¹⁵⁵. Tylna strona jest o około 2 cm szersza niż przednia, tak, że po zamknięciu katalogu spod okładki widoczny jest wąski pas z pionowo biegnącym imieniem i nazwiskiem polskiego artysty. Litery są w kolorze zgaszonego karminu, kontrastującym z naturalnym kolorem papieru, z którego wykonano projekt, a dopełniającym obrazek umieszczony na okładce – szkicowo potraktowany wulkan, którego płaska sylweta, pozbawiona cieniowania, wypełnia większość ciasnego kadru. Czerń wulkanu naruszają jedynie trzy wąskie linie budujące jego bryłę i korespondujące z kolorem tła, przeciętego z kolei dwiema wąskimi smugami w kolorze papieru, mającymi sugerować chmury. Równie oszczędnie zasugerowano rosnące u podnóża wulkanu drzewa.

¹⁵⁵ Czesław Mystkowski. *Schilderijen tentoonstelling* [brak daty i miejsca wydania]. Wobec tak dopracowanego dzieła zastanawiające zdaje się niefrasobliwe podejście do jego treści. W krótkiej informacji wewnątrz katalogu autor (G. J. [imiona nieznane] Aalberts) określa Mystkowskiego jako „rosyjskiego artystę”.



Il. 51.
Czesław Mystkowski, *Przełęcz Preanger*, przed marcem 1929 r.
Reprodukcja za: Czesław Mystkowski,
„Actueel Wereldnieuws” 1929 (1 VI)
nr 22

Mystkowski zwrócił uwagę na oczywiste podobieństwo pomiędzy licznymi na Jawie wulkanami, a rozstawioną na japońskich drzeworytach Katsuhiko Hokusaią górą Fuji¹⁵⁶. Pomimo tak częstego wykorzystywania motywu wulkanu w sztuce powstającej w kolonii holenderskiej, jest to unikatowe nawiązanie. Kieruje też ku innym kompozycjom artysty, w których dostrzegalne jest prawdopodobny kontakt artysty ze sztuką japońską, przypuszczalnie jeszcze podczas jego pobytu we Francji. Prace te należą do grupy powstałej w jednym miejscu i w zbliżonym czasie, czyli na przełomie 1928 i 1929 roku, na obszarze administracyjnym Preanger (od 1931 roku Priangan), gdzie znajdowała się Sindanglaya (Sindanglaja). Znanie jest zaledwie pięć, z zapewne liczniejszego, zespołu syntetyzujących

¹⁵⁶ O fascynacji Europejczyków, w tym Polaków, sztuką japońską w XIX i pierwszych dekadach kolejnego wieku, patrz: Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2016.

przedstawień pejzażowych, ukazanych z dwóch punktów widokowych, które najwyraźniej najsilniej zainspirowały artystę. Najbardziej charakterystyczne jest występowanie na wszystkich perspektywy z góry (perspektywy ptasiej), a także kompozycja przesłaniana przez umieszczone na pierwszym planie drzewo lub drzewa (il. 51).

W wywiadzie dla „ABC Literackiego” kilka lat później Mystkowski podkreślał, że tym, co dla niego stanowi największą wartość, jest przyroda, jednak nie każdy jej element i nie w każdych warunkach. Kapryśność natchnienia wiąże się z potrzebą doznania pewnego rodzaju iluminacji, dopiero wówczas artysta może wykorzystać swój talent, by to, co widzi, przedzierzgnąć w dzieło sztuki:

[...] kobietę kocha się, kiedy się bardzo człowiekowi spodoba tak, że to już wszystko można dla niej zrobić. Gdy się trafi na taką, to nie można nie zakochać się. Tak samo z malarstwem. Musi mnie coś schwytać, jak miłość. Patrzę – krajobraz, tyle światła, tyle barw, i wtedy nie to, że chcę, ale muszę malować. [...] Ja nie chcę malować szarzyzny, [...] tych brudnych domów. W tem drzewie, co tam rośnie niema dla mnie nic pięknego, a palmy czy las bambusowy, wyglądający jak kolumna wspierająca niebo, muszę malować. Tak samo, jak muszę kochać tę, a nie inną kobietę¹⁵⁷.

Fascynacja w podejściu do tematu malarskiego widoczna jest w szczególności w obrazach Mystkowskiego powstałych w Preanger. Urzeczony górską okolicą i mieszkającymi tam ludźmi artysta kilkakrotnie przedstawiał w swoich akwarelach wybrany fragment krajobrazu. Sądząc po znanych przykładach obserwował tę przestrzeń wielokrotnie, z różnych perspektyw, jednak największe wrażenie musiały wywrzeć w szczególności dwa punkty widokowe, umiejscowione na różnych wysokościach. Z jednego z nich, położonego niżej, obserwował bambusowy zagajnik, odślaniający znajdujący się na drugim planie dom, o typowym jawajskim, czterospadzystym dachu i pobielonych ścianach z bambusowej plecionki (il. 52). Niewielka, odgrodzona przestrzeń, znaczy granicę pomiędzy ogródkiem, a rozpościerającymi się dalej polami i dżunglą. Zwraca uwagę dorodne drzewo palmy arakowej, rosnące przy zabudowaniach. To z tej perspektywy malowana była m.in. *Idylla w Preanger* (1929) oraz *Przełęcz Preanger* (1929).

Do grupy tej zaliczyć można także *Meczet w górach* (1929), na którym widoczne są uchwycone z nieco innego miejsca dachy domów i budynku – prawdopodobnie meczetu – którego bryłę uciną lewy kadr kompozycji. Nad budynkami dominuje łańcuch górski i pas pól uprawnych, łączący przełęcz z osadami ludzkimi. Charakterystyczne drzewo, przecinające pierwszy plan, ściąga ku sobie wzrok

¹⁵⁷ Zdzisław Boncel, *Malarz z malajskiego archipelagu. Rozmowa z polskim malarzem z Jawy*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934 (10 VI) nr 24, s. 4.



Il. 52. Czesław Mystkowski, *Krajobraz z Preanger* (*Idyllicznie położona chata w kampong (Preanger)*), przed marcem 1929 r. Reprodukacja za: Czesław [sic] Mystkowski, "Actueel Wereldnieuws", 1932 (*Oudejaars-nummer*)

widza. Chociaż kompozycja tworzona była w konwencji realistycznej, zdradza dążność ku syntezie, upraszczaniu form.

Zarówno *Przełęcz w Preanger* jak i *Meczet w górach* Mystkowski zamknął w układzie wertykalnym, zastosował przy tym wycinkowy kadr.

Wzmianka o kolejnym prywatnym pokazie prac Mystkowskiego pojawia się w prasie dwa miesiące później. W „Nieuws van den Dag” artysta zamieścił ogłoszenie o wystawie swoich prac olejnych i akwarel, otwartej w jego atelier przy ulicy Tjikini 43 w dniach 3–12 maja. Podobnie jak ekspozycje organizowane przez Krąg, także ta dostępna była w godzinach 9.00–12.00 i od 17.00 do 20.00¹⁵⁸.

Niecałe dwa tygodnie po jej zakończeniu, 20 maja, otwarto kolejną wystawę Stowarzyszenia Artystów Plastyków, we współpracy z Kręgiem z Bandungu. Oprócz prac Mystkowskiego wystawiono tam dzieła Ernsta Agerbeeka, Angeli-que Bakker-Wilhelm, Corry Defais-van Dyck, Ernesta Dezentjé, Jana Franka, Dirka Homberga, Henriëtte Hubregste-Lanzing, Pieta Ouborga, Marie Louis

¹⁵⁸ „Nieuws van den Dag” 1929 (2 V); „Bataviaasch nieuwsblad” 1929 (2 V); C. Mystkowski, „Bataviaasch nieuwsblad” 1929 (4 V).



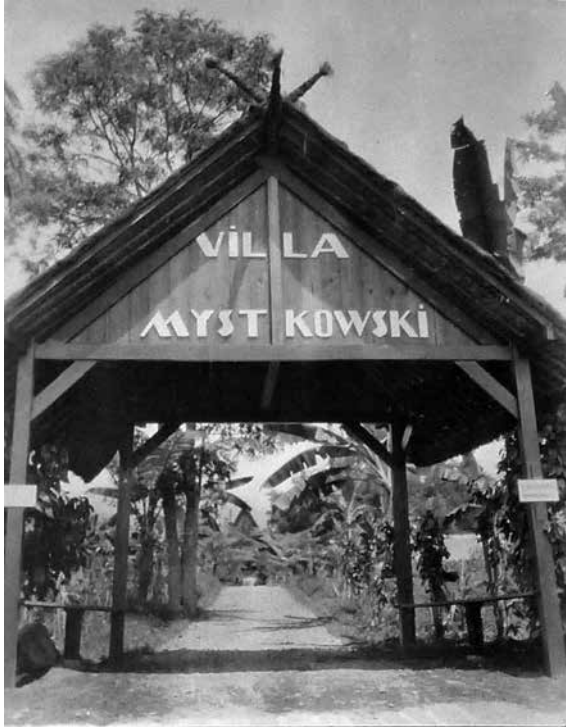
Il. 53. „Villa Mystkowski” - dom artysty w Sindanglai, fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

Poschacher, Emila Rizka, Charlesa P. Wolffa Schoemakera, K.A. [imiona nieznanne] Stadmana, Fransa Tullingha, Henry’ego van Velthuysena, Rudolfa Wengharta, Tine van der Zee¹⁵⁹.

Pierwszego czerwca w tygodniku ilustrowanym „Actueel Wereldnieuws” opublikowano obszerny artykuł poświęcony Mystkowskiemu, wzbogacony o zdjęcia i reprodukcje prac artysty. Kolejne całostronicowe reprodukcje zamieszczono w dwóch innych numerach tego pisma¹⁶⁰. Oprócz wybranych danych biograficznych, w tekście znalazła się także informacja o „atelier na wolnym powietrzu”, w Sindanglai, gdzie malarz spędzał większość czasu. Na załączonym tam zdjęciu widać stojącą pośród pola ryżowego charakterystyczną piętrową konstrukcję,

¹⁵⁹ Kat.: *Tentoonstelling van olieverf-en tempera-schilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen en beeldhouwwerk van Maandag 20 Mei tot en met Zondag 26 Mei 1929 in het Hoofgebouw van de Arbeurs* [Bandoeng 1929]; *Schilderijen te Bandoeng*, „Bataviaash nieuwsblad” 1929 (23 V).

¹⁶⁰ Czesław Mystkowski, „Actueel Wereldnieuws” 1929 (nr 22), il.; „Actueel Wereldnieuws” 1929 (nr 27); „Actueel Wereldnieuws” 1929 (nr 32).



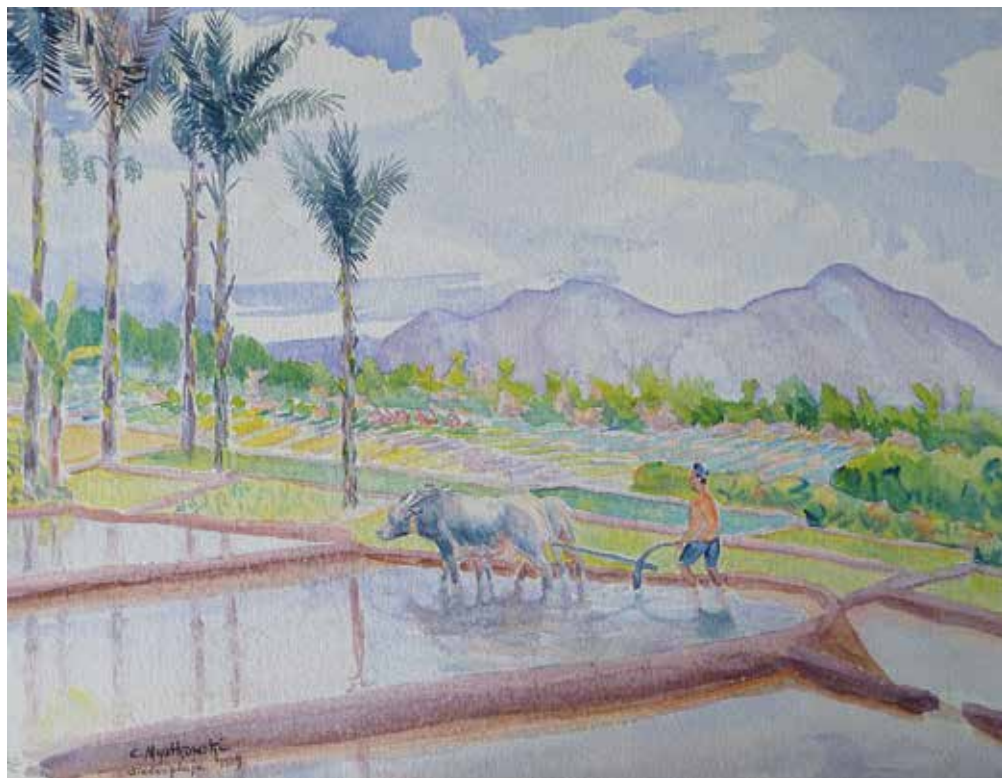
Il. 54.
„Villa Mystkowski” - brama wjazdowa,
fot. archiw., archiwum prywatne
Piotra Mystkowskiego, bratanka
artysty

w tradycyjnym dla tego regionu stylu, która pojawia się także na kilku fotografiach przesłanych przez Mystkowskiego bratu (il. 53, 54).

Sindanglaya to niewielka górská miejscowość w słynącym z licznych upraw (głównie kawy i herbaty) obszarze Preanger, w zachodniej części Jawy, nieopodal Bandungu, największego po Bawarii miasta kolonii, prężnego ośrodka kulturalnego i uniwersyteckiego, nazywanego „Paryżem Jawy”¹⁶¹ oraz „Europą w tropikach”¹⁶². W czasach Mystkowskiego, ze względu na korzystny klimat, Sindanglaya funkcjonowała przede wszystkim jako uzdrowisko. Malownicze położenie, rozległe tarasowe pola ryżowe i górzysty krajobraz sprawiały, że okolica była chętnie odwiedzana przez poszukujących spokoju, czystego powietrza i pięknych widoków. Dość często była też przedstawiana na obrazach i grafikach artystów z Indii Holenderskich (il. 55). Nie wiadomo, czy stworzona najprawdopodobniej w Preanger litografia Dirka Homberga powstała w tym samym czasie co *Rolnik*

¹⁶¹ Gustaaf Reerink, „From Autonomous Village to ‘Informal Slum’. Kampong Development and State Control in Bandung (1930–1960)”, [w:] Joost Coté, Freek Colombijn (ed.), *Cars, Conduits, and Kampongs. The Modernization of the Indonesian City, 1920–1960*, Brill, Leiden-Boston 2014, s. 195.

¹⁶² M.A.J. Kelling, *Bandoeng. Europa in de Tropen*, „d’Oriënt” 1938 (25 VI) nr 26.



Il. 55. Czesław Mystkowski, *Rolnik na polu ryżowym (sawah) w Sindanglai*, 1929, akwarela na papierze, 74,5 x 57,5 cm, kolekcja prywatna

na polu ryżowym w Sindanglai Mystkowskiego, ale zauważalne jest podobieństwo obydwu kompozycji (il. 56).

Przed majem 1929 roku, zapewne po śmierci córki, Mystkowski zdecydował o stworzeniu tam wiejskiego siedliska. W wywiadzie dla „ABC Literacko-Artystycznego” mówił: „Mieszkałem o 100 km. od Batawji [sic], w górach, między Sundanezami [sic]. Zrobiłem dom z bambusu i tam malowałem”¹⁶³. Rzeczywiście, dom został wzniesiony z bambusa, o ścianach z plecionych mat bambusowych, z dachem krytym liśćmi palmowymi. Sam artysta nazwał tę swoją wiejską siedzibę „Villa Mystkowski”, co obwieszczał napis znajdujący się na drewnianej konstrukcji, prawdopodobnie bramie prowadzącej do „Villi” lub stojącej przy niej altanie. Dom stał się tematem nie tylko licznych fotografii przesyłanych do Polski, ale także co najmniej trzech prac, w tym dwóch przedstawień z 1929 roku. Obydwa mają podobną kompozycję, ale ujęte zostały z odmiennych perspektyw,

¹⁶³ Zdzisław Boncel, *Malarz z malajskiego archipelagu. Rozmowa z polskim malarzem z Jawy*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934 (nr 24), s. 4.



Il. 56.
Dirk Homberg, *Rolnik na polu ryżowym (Ploegende boer in de Sawah)*, lata dwudzieste XX wieku, litografia, 14,5 x 20 cm (kompozycja), kolekcja prywatna

powstały też przy użyciu różnych technik. Pierwsza to „*Villa Mystkowski*” w *Sindanglai*, akwarela na papierze, druga zaś: „*Villa*” *Mystkowski w Sindanglai*, olej na sklejce. Znamienne, że ta ostatnia została wykonana techniką olejną, nie akwarelą. Pozostała szeroko kładziona na powierzchnię obrazu farba, ale wykorzystane barwy zmieniły odcień i natężenie. Na obrazie olejnym przedstawiającym willę dominują zielenie, brązy, żółć i błękit, zdynamizowane akcentami czerwieni, zniknęły zaś zwiewne przejrzyste błękity i migotliwie uchwycone promienie słońca. Gęsta farba pokrywa szczelnie cały kadr, stwarzając wrażenie ciężkości. Obraz akwarelą znany jest z czarno-białego zdjęcia, niemniej wydaje się powieślać wcześniejsze przedstawienia wykonane farbami wodnymi, w których ogólne wrażenie światła, lekkości i powietrza dodatkowo podkreślane jest sprawnym wykorzystaniem bieli podłoża.

Mystkowski oddał się malowaniu¹⁶⁴. Prawdopodobnie był w Batawii 12 maja, kiedy zorganizowano Wystawę Tubylczą (Inheemsche Tentoonstelling), której jedną z atrakcji stanowił przemarsz przedstawicieli grup etnicznych z całych Indii Holenderskich, m.in. Papuasów. To zapewne było impulsem do stworzenia co najmniej trzech prac, wcześniej zagadkowych w dorobku artysty: *Papuasa* (1929), *Studium głowy papuaskiej dziewczyny* (1929) oraz *Studium głowy Papuasa* (1929).

W wydaniu „*Actueel Wereldnieuws*” z lipca 1929 roku zamieszczono fotografię z wystawy prac malarskich oraz fotografii w atelier „*Charles en van Es*” w Batawii (il. 57). Choć nie został wymieniony, widać na niej także prace Mystkowskiego¹⁶⁵. Niemniej jego nazwisko nie pojawia się przy informacjach dotyczących

¹⁶⁴ Zapewne z opóźnieniem dowiedział się o śmierci swojego ojca, który zmarł 14 maja 1929 r.

¹⁶⁵ *Het bekende fotografische atelier...*, „*Actueel Wereldnieuws*” 1929 (nr 29).



Il. 57. Wystawa prac malarskich w atelier „Charles en van Es” w Batawii, u dołu kotary, nad nią oraz po prawej stronie widoczne prace Czesława Mystkowskiego. Reprod. za: „Actueel Wereldnieuws” 1929 (nr 29)

wydarzeń artystycznych mających miejsce w Weltevreden aż do października, gdy nagle ukazuje się w druku protest malarza, opublikowany w „Bataviaasch Nieuwsblad” i „Nieuws van den Dag”. Odmawia w nim współpracy przy planowanej na koniec października wystawie Stowarzyszenia Artystów Plastyków, by zmanifestować swój sprzeciw „wobec skandalicznej i niezasłużonej protekcji, odbywającej się w końcu kosztem szanownej publiczności względem prac sekretarza tegoż zrzeszenia, Henriego van Velthuijsena. [...] Prace Mystkowskiego, oryginalnie przeznaczone na wystawę, miłująca sztukę publiczność może obejrzeć w jego domu, Tjikini 43”¹⁶⁶.

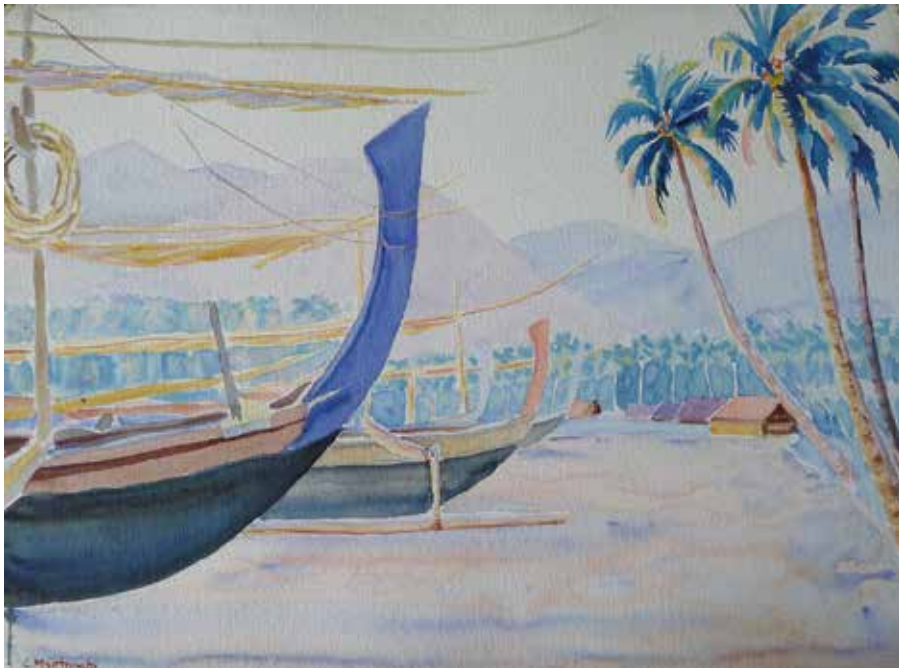
W reakcji na to obwieszczenie, następnego dnia w tymże dzienniku udzielono krótkiej odpowiedzi zatytułowanej *Protest bez powodu*. W dwóch zdaniach opisano w niej zasady działania komisji oceniającej zgłoszone prace, przedstawiając Mystkowskiego jako przeświadczonego o swojej ważności artystę, który nie potrafi uszanować decyzji jury, a domaga się zawieszenia na ekspozycji wszystkich zaproponowanych przez siebie prac. Polski malarz utrzymywał, że powodem jego protestu są nadużycia podczas prac komisji¹⁶⁷, niemniej polemika, w którą

¹⁶⁶ *Protest-Czeslaw Mystkowski*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1929 (16 X); *Protest-Czeslaw Mystkowski*, „Nieuws van den Dag” 1929 (16 X).

¹⁶⁷ Czesław Mystkowski, *Een ongemotiveerd Protest? Zeer Geachte Hoofd-redactie*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1929 (19 X).



Il. 58. Czesław Mystkowski, *Nad brzegiem rzeki*, 1929, akwarela na papierze, 77 x 57 cm, kolekcja prywatna



Il. 59. Czesław Mystkowski, *Łodzie na plaży* (prawdopodobnie 1929), akwarela na papierze, 77 x 57 cm, kolekcja prywatna



Il. 60.
Czesław Mystkowski, *Dziewczyna z Jawy*, 1929, akwarela na papierze, 62,5 x 44,5 (w świetle passe-partout), kolekcja Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, nr inw. 18622

zaangażowała się także „Java Bode”, choć bez podawania żadnych nazwisk, zakończyła się bez rozstrzygnięcia konfliktu: „[...] kończymy dyskusję w nadziei, że wymiana myśli i poglądów przyczyni się do tego, że w naszym – i tak małym – świecie sztuki indyjskiej, znowu nastanie pokój”¹⁶⁸. Nie był to spór, który zdecydowanie mógł wpłynąć na relacje w tym środowisku na dłużej, niemniej Mystkowski spełnił swoją obietnicę i zbojkotował wystawę. Zapewne śladem przygotowań do niej są akwarele powstałe w 1929 roku, w tym *Nad brzegiem rzeki, Łódzie na plaży* oraz *Dziewczyna z Jawy*, znajdująca się w kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie¹⁶⁹ (il. 58, 59, 60).

Trudno ocenić, czy zaistniały konflikt wpłynął na pogorszenie się stanu zdrowia artysty. Nie wziął on jednak udziału także w kolejnych ekspozycjach, a w „Actueel Wereldnieuws” z kwietnia następnego roku pojawiło się zdjęcie Mystkowskiego stojącego przed „Villą”, z informacją głoszącą, że „znany polski malarz niedawno wyzdrowiał po ciężkiej chorobie i wkrótce wybiera się na wy-

¹⁶⁸ *Tamże*.

¹⁶⁹ *Dziewczyna z Jawy*, nr inw. 18622. W kolekcji MAiP znajduje się również olejny portret autorstwa Mystkowskiego *Kobieta z Bali*, nr inw. 165181.

cieczkę studyjną na Bali¹⁷⁰. Jednak kłopoty zdrowotne ponownie zmusiły Mystkowskiego do zmiany planów; już trzy miesiące później, 30 lipca 1930 roku, Czesław wraz z Corry wypłynęli z Batawii statkiem Sibajak, zmierzając do Europy¹⁷¹. Mystkowski wracał do kraju.

¹⁷⁰ Czesław Mystkowski [sic], „Actueel Wereldnieuws” 1930 (12 IV).

¹⁷¹ Listy pasażerów opublikowane w: „Haagsche Courant” 1930 (27 VII), wśród pasażerów „C. Mystkowski wraz z żoną”; „Nieuws van den Dag” 1930 (28 VII), zapis nazwiska „Mystkowsky”; „Soerabaijasch Handelsblad” 1930 (30 VII), zapis: „C. Mystkowsky, mevr. Myskowsky”; „Sumatra post” 1930 (1 VIII), zapis: „Mystkowski”; „Indische Courant” 1930 (29 VII).

ROZDZIAŁ 3.

Europa 1930-1932

3.1. Wprowadzenie

Na jednym z dokumentów liczącego setki stron archiwum Królewskiego Holenderskiego Instytutu Studiów nad Azją Południowo-Wschodnią i Karaibami – KITLV (Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde), dotyczącego Międzynarodowej Wystawy Kolonialnej w Paryżu, znajduje się zapis: „różne obrazy Mystkowskiego („diverses peintures de Mystkowski”) – 2000 guldenów”¹. Zapis powstał jako część zestawienia dotyczącego odszkodowania za straty w pożarze, który w nocy z 28 na 29 czerwca 1931 roku wybuchł w Pawilonie Holenderskim na Międzynarodowej Wystawie Kolonialnej w Paryżu, doszczętnie niszcząc budynek główny sekcji holenderskiej. Spłonęły wystawione tam artefakty oraz dzieła sztuki współczesnej, w tym także prace Czesława Mystkowskiego. Z ogłoszeń z tego samego roku zamieszczonych w prasie niderlandzkiej w Indiach Holenderskich wynika, że roczny samochód marki Ford (4 osobowy) można było kupić za połowę tej kwoty. Świadczy to nie tylko o wysokim wycenieniu utraconych w pożarze prac Mystkowskiego, ale także o tym, jak bardzo w ciągu zaledwie trzydziestu lat ustabilizował się status artysty w kolonii. Artysty nie będącego kimś niedostępnym przeciętnemu człowiekowi, gościa dworów królewskich, jak Raden Saleh, ale mniej lub bardziej sprawnego specjalisty w swojej dziedzinie, którego prace mógł nabyć każdy, dysponujący odpowiednimi środkami. Analiza katalogów wystaw malarstwa połączonych ze sprzedażą dzieł sztuki, z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku na Jawie, pozwala wysnuć wniosek, że przynajmniej część prac olejnych Mystkowskiego była jednymi z droższych w tamtym czasie. W katalogu wystawy ZASW w Batawii z 1929 roku – tej samej, którą polski malarz zbojkotował na znak protestu przeciw jego zdaniem niegodnemu postępowaniu przy selekcji prac – obrazy olejne Ernesta Dezentjé można było kupić już za 45 f, przy górnej granicy 300 f. Najdroższy obraz

¹ *Liste des objets qui étaient au moment du sinistre en cours d'inventaire pour faire la déclaration d'assurance*, Leiden KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169-43.

olejny Adolfa Breetvelta w katalogu wyceniono na 450 f, podobnie Emila Rizeka i Pieta Ouborga na 400 f, zaś Henry'ego van Velthuysena na 275 f. Znacznie kosztowniejsze były dzieła Dirka Homberga, wszystkie oscylujące wokół 800 f, a najdroższa praca – *Trekossen (Woły)* – Jana Franka, miała cenę 1000 f².

Warto przy tym zaznaczyć, że wiele prac Mystkowskiego pojawiało się na kolejnych wystawach, a więc nie zostały sprzedane. Mogłoby to oznaczać, że uznawano je za zbyt kosztowne, jednak znając tylko część twórczości artysty, nie można ocenić, jaka była rzeczywista ilość tworzonych przez niego obrazów i rysunków, a tym samym jaka część z nich trafiała na ekspozycje. Zarówno Corry w liście do dyrektora Stedelijk Museum, jak Paweł Mystkowski we „Wspomnieniach” piszą, że twórczość artysty cieszyła się zainteresowaniem wielu osób³. Wracając do Polski Mystkowski zabrał ze sobą kilkadziesiąt prac, więc to, co pokazywane publicznie, mogło być w rzeczywistości jedynie niewielką częścią znacznie bardziej rozbudowanego *œuvre*, niewykluczone, że uznaną przez samego artystę za najbardziej wartościową. Być może tym też kierowano się oszacowując utracone w pożarze Pawilonu Holenderskiego prace, wydaje się bowiem najbardziej prawdopodobne, że Mystkowski przekazał tam obrazy, które ocenił jako godne prezentowania jego talentu przed międzynarodową publicznością.

Zagadnienie miejsca, także w dosłownym tego słowa znaczeniu, jakie w Pawilonie Holenderskim na Wystawie Kolonialnej 1931 roku zajmowała sztuka plastyczna artystów działających w kolonii, nie doczekało się dotąd obszerniejszych opracowań⁴. Tymczasem do tego, że prace Czesława Mystkowskiego znalazły

² *Tentoonstelling van olieverf-en tempera- schilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen, etsen, houtsneden en beeldhouwwerk onder auspicien van den Bataviaschen Kunstkring*, Batavia 1929.

³ Paweł Mystkowski, „Wspomnienia o Czesławie Mystkowskim, artyście – malarzu, w 50 rocznicę jego śmierci”, s. 3, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty; list Corry van Rhijn, wysłany do dyrektora Stedelijk Museum w Amsterdamie, datowany na 7 grudnia 1949; rękopis w języku niderlandzkim, Stedelijk Museum's Archives No. 30041. Warto pamiętać przy tym o światowym kryzysie, który przełożył się również na zmniejszenie popytu na malarstwo. W recenzji z wystawy indywidualnej Mystkowskiego z 1932 r. w Amsterdamie, reporter „Groene Amsterdammer”, na marginesie bardzo pochlebnych uwag na temat obrazów polskiego artysty, zanotował, że tylko jednak praca została oznaczona jako „sprzedana”; T., *Indië in Beeld. C. Mystkowski in het Koloniaal Instituut, Amsterdam*, „Groene Amsterdammer” 1932 (18 VI) nr 2872.

⁴ Następstwo wydarzeń, które doprowadziło do utworzenia indyjskiego komitetu ds. Wystawy Kolonialnej, zarys wiodącej roli Moojena oraz sama architektura budynku pierwszego Pawilonu zostały szczegółowo opisane przez Marieke Bloembergen w *Coloniale spectacles*. Jeśli chodzi o sztuki plastyczne i rzeźbę, w kilku zdaniach wspomina o znajdujących się w holu głównym pracach Paulidesa i Sayersa, replice świątyni Mendut wykonanej przez Willema Rudolfa oraz portretach autorstwa Pirngadiego, zdobiących ramy wielkich map z Królewskiego Towarzystwa Sztuk i Nauk z Batawii. Więcej miejsca poświęca dioramom autorstwa Elanda, wzbogaconym o rzeźby Leonardusa (Leo) Johanna Theodorusa (L.J.T.) Kammana. Niewiele informacji na ten temat znalazło się w dwóch innych ważnych pracach poruszających – choćby częściowo – problemy związane z holenderskim udziałem w Wystawie, czyli *Dutch cultures overseas* Frances Goudy i *Exhibiting modernity and Indonesian vernacular architecture*, Yulii Nurliani Lukito. Marieke

się w pierwszym z dwóch Pawilonów doprowadził skomplikowany splot przypadków, odbijający intrygujący obrazu środowiska – nie tylko artystycznego – Indii Holenderskich na przestrzeni niemal dwóch lat. Fascynującym jest fakt, że wydarzenia, które w rezultacie spowodowały umieszczenie dzieł polskiego artysty w sekcji holenderskiej, toczyły się prawdopodobnie bez jego udziału, gdy spędzał czas w Polsce, z dala od problemów poruszających szerokie kręgi osób zarówno w Holenderskich Indiach Wschodnich, jak i Holandii.

3.2. Zakopane 1930/1931

Czesław i Corry wypłynęli w rejs do Europy w końcu lipca 1930 roku, zapewne nie myśląc o planowanej na następny rok paryskiej wystawie potęg kolonialnych⁵. Jedną z głównych przyczyn podróży na kontynent był pogarszający się stan zdrowia Mystkowskiego, któremu nie sprzyjał gorący i wilgotny klimat Jawy. Nawet mieszkanie w położonej w górach Sindanglai nie wystarczało, by wzmocnić osłabione gruźlicą płuca artysty. Potwierdza to zapis w prywatnym notatniku Charlesa Sayersa, w którym zanotowano polski adres przyjaciela: „C. Mystkowski, Sanatorium P.C.K., pokój 126, w Zakopanem, Polska”⁶.

Mystkowscy przybyli na Podhale między 7 a 10 grudnia 1930 roku i zatrzymali się – co wiemy, dzięki wzmiankom w prasie lokalnej – w położonym przy ulicy Zamoyskiego pensjonacie „Maleńka”, prowadzonym przez Zofię Horakową, wdowę po lekarzu powiatowym⁷. Jako miejsce stałego zamieszkania obydwójka podano Paryż; wskazywałoby to na wcześniejszą podróż Corry i Czesława właśnie do Francji, prawdopodobnie w związku z zaplanowaną na wiosnę 1931 roku

Bloembergen, *Colonial Spectacles. The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880–1931*, SU Press, Singapore 2006; Frances Gouda, *Dutch culture overseas. Colonial practice in the Netherlands Indies 1900–1942*, Equinox, Jakarta, Kuala Lumpur 2008; Yulia Nurliani Lukito, *Exhibiting modernity and Indonesian vernacular architecture. Hybrid architecture at Pasar Gambir of Batavia, the 1931 Paris International Colonial Exhibition and Taman Mini Indonesia Indah*, Springer VS, Wiesbaden 2106.

⁵ Choćby być może planowali odwiedzić ją podczas indywidualnej wystawy prac Mystkowskiego w paryskim Palais de Marbre.

⁶ Amsterdam, Tropenmuseum, Sayers Archive, Collection Tropenmuseum, TM-R-2489-1, jestem wdzięczna panu Koosowi van Brakelowi za zwrócenie uwagi na ten dziennik. Również w „Bataviaasch Nieuwsblad”, przy okazji publikacji listy osób wyjeżdżających z kolonii podano, że Mystkowski przenosi się do Europy w celu odzyskania zdrowia; „Bataviaasch Nieuwsblad”, 1930 (30 VII).

⁷ *Lista gości*, „Zakopane. Organ Związku Przyjaciół Zakopanego z Listą Gości” R. IX, 1930, nr 50 (13 XII), s. 4. Na liście przybyłych do Zakopanego wymieniono zarówno Czesława Mystkowskiego, jak i Corrie [sic] Mystkowską. Niewielkich rozmiarów reklama pensjonatu, zamieszczona m.in. w kilku pierwszych numerach tego pisma z 1931 roku głosiła, że pensjonat doktorowej Horakowej jest „prześlicznie położony”, oferuje „komfort, moc słońca, garaż”. Posiada także telefon i „pokoje z werandami”, zapewniając „utrzymanie pierwszorzędne”.



Il. 61.
Corry Mystkowska-v. Rhijn
i Czesław Mystkowski
w Zakopanem, 1931 r. Reprodukcja
za: Csesław [sic] Mystkowski,
„Actueel Wereldnieuws” 1931,
nr 38 (19 IX)

wystawą indywidualną artysty. Tłumaczyłoby także, czemu pobyt w uzdrowisku miał miejsce po tak długim czasie od wypłynięcia z kolonii. Dopiero kilka miesięcy później, we wrześniu, „Actueel Wereldnieuws” opublikuje zdjęcie małżonków na zakopiańskiej ulicy, przed kwiaciarnią „Szarotka”⁸ (il. 61).

Mystkowscy na pewno przebywali w Zakopanem w pierwszych dniach następnego roku, gdyż z tego okresu pochodzi podpisany i datowany na 18 stycznia 1931, wykonany kredkami portret starszego mężczyzny w ciemnym garniturze. Przedstawienie *en trois quarts* swoją formą wyraźnie nawiązuje do paryskich prac z prywatnej teczki artysty. Mężczyzna na portrecie ma krótkie siwe włosy, wąsy oraz brodę (il. 62).

Być może praca powstała już w Sanatorium Polskiego Czerwonego Krzyża, w dawnym Zakładzie Wodolecznictwa doktora Andrzeja Chramca. W prasie zakopiańskiej znajduje się informacja, że w 7 lub 8 stycznia 1931 roku w góry przybyła z Krakowa Jadwiga Mystkowska, która zatrzymała się właśnie w Czerwonym Krzyżu⁹. Jeśli zbieżność imienia i nazwiska nie jest przypadkowa, chodziło o siostrę Mystkowskiego i rodzeństwo prawdopodobnie zdecydowało się

⁸ Csesław [sic] Mystkowski, „Actueel Wereldnieuws” 1931 (19 IX) nr 38, (na podstawie wycinka prasowego, bez numeru strony).

⁹ „Zakopane. Organ Związku Przyjaciół Zakopanego z Listą Gości”, R. X, 1931, nr 2 (10 I), s. 8.



Il. 62.
Czesław Mystkowski,
*Portret starszego mężczyzny
z Zakopanego*, 1931, akwarela na
papierze, 58 x 44 cm, kolekcja
prywatna

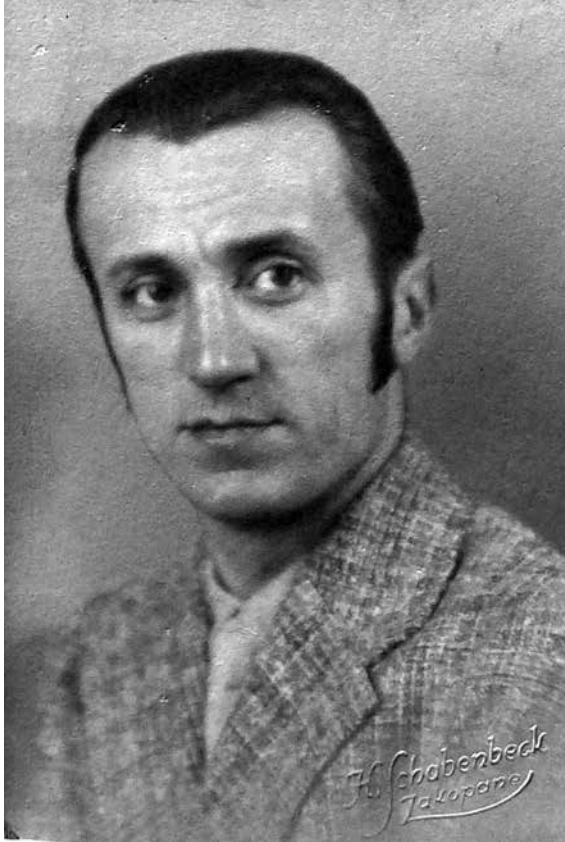
zamieszkać w tym samym sanatorium, albo też artysta gościł w okolicy więcej niż raz.

W tym czasie Zakopane było uzdrowiskiem o ustalonej jeszcze przed I wojną światową renomie, do którego przyjeżdżali chorzy, przede wszystkim cierpiący na gruźlicę płuc, wierząc, że pod wpływem zakopiańskiego klimatu – zwłaszcza zimowego – mogła ona nawet ustąpić, a w bardziej zaawansowanych stadiach jej rozwój przynajmniej ulegał zahamowaniu¹⁰. Od czasów Tytusa Chałubińskiego – którego Rafał Malczewski żartobliwie choć nie bez racji nazwał „Vasco da Gamą Podhala”¹¹, a którego staraniem w ostatniej ćwierci XIX wieku miało zawdzięczać stworzenie podstaw rozkwitu jako „uzdrowiska, a niebawem ponadzaborowej stolicy kraju”¹² – Zakopane rozwinęło się w modny ośrodek uzdrowiskowo-wypoczynkowy, o międzynarodowym charakterze. W dwudziestoleciu międzywojennym przyciągało nie tylko pacjentów licznych sanatoriów,

¹⁰ Władysław Florkiewicz, *Zakopane jako stacja klimatyczna na Podhalu tatrzańskim*, „Almanach Tatrzański”, artykuł skrótowo omówiony w: Maciej Pinkwart, *Prasa zakopiańska w latach 1891–1939*, Wagant, Kraków 2016, s. 122.

¹¹ Rafał Malczewski, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Wydawnictwo LTW, Dziekanów Leśny 2011, s. 16.

¹² Maria Jazowska-Gumulska, *Życie kulturalne i literackie na łamach regionalnej i lokalnej prasy podhalańskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej”, T.V (2002), z. 1 (9), Kraków 2002, s. 89.



II. 63.

Portret Czesława Mystkowskiego wykonany w atelier Henryka Schabenbecka w Zakopanem (prawdopodobnie przełom 1930 i 1931 roku), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

ale także polityków, gwiazdy filmowe, urlopowiczów, mogących wybierać spośród bogatej oferty hoteli i pensjonatów, wielbicieli sportów zimowych, wyścigów samochodowych. Tłumnie przybywali tam także artyści¹³. Ze względu na obfitość atrakcji, okolica ta była szczególnie chętnie wybierana na miejsce wypoczynku w sezonie zimowym, czyli właśnie wtedy, gdy przebywali tam Corry i Czesław. Kilka dni po ich przyjeździe, w sobotę 13 grudnia, odbył się pierwszy próbny przejazd pociągu turystycznego relacji Kraków-Zakopane. Tydzień później, w niedzielę 21 grudnia, oficjalnie otwarto zimowy sezon sportowy, przyciągający tłum gości, między innymi premiera Walerego Sławka oraz Jana Kiepurę, którzy zatrzymali się w najnowocześniejszym w okolicy hotelu Bristol. W tym samym czasie w swoim zakładzie fotografii artystycznej „Stefa” na Krupówkach zorganizował wystawę jeden z najpopularniejszych fotografików na Podhalu, Henryk Schabenbeck, założyciel pierwszego zakopiańskiego zakładu fotogra-

¹³ Pomijając osiadłych na stałe na Podhalu, przyjezdni artyści równie często co w poszukiwaniu natchnienia, przyjeżdżali do Zakopanego dla poprawy zdrowia lub/oraz ze względu na możliwość oddawania się ulubionym sportom, jak narciarstwo czy wspinaczka.

ficznego¹⁴. Być może nie jest więc przypadkiem, że wśród nielicznych znanych pamiątek po pobycie Mystkowskiego w Zakopanem, jakie ocalały do naszych czasów, jest także fotografia wykonana właśnie w atelier Schabenbecka. Malarz przedstawiony został w tradycyjnej konwencji fotografii portretowej: w ujęciu trzy czwarte, spogląda poza obiektyw, lekko odwracając głowę ku fotografowi. Ma na sobie modną tweedową marynarkę i jasny krawat; uwagę zwraca fryzura artysty, gładko zaczesane włosy oraz bokobrody (il. 63).

Zdjęcie podpisano: „drogiemu bratu Pawełkowi, Czesław”¹⁵. Brat malarza w 1931 roku miał 28 lat, dwadzieścia lat później wstąpił do Związku Polskich Artystów Fotografików. Jego najbardziej znane prace dotyczą sportu, lecz równe wycucie kompozycji i panowanie nad aparatem widoczne są w wykonanych przez niego czarno-białych zdjęciach pejzaży, zwłaszcza tatrzańskich. Ośnieżone zbocza gór z dostrzegalnymi spod miękkiej plamy bieli zarysami chat, swoją nastrojowością budowaną kontrastami świetlnymi oraz kulisowo pojawiającymi się planami, przypominają tworzone w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku obrazy Rafała Malczewskiego.

Sam Malczewski w czasie, kiedy Czesław Mystkowski nabierał sił w sanatorium, przebywał w Zakopanem¹⁶, podobnie jak wiele innych znanych osobistości związanych z kulturą i sztuką, między innymi Stanisław Ignacy Witkiewicz, pejzażysta Stanisław Kamocki, oraz jeden z artystów nagrodzonych na Powszechnej Światowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku Karol Kłosowski. Tworzyli oni tętniący życiem zakopiański atol swobody, rozedrgany mnogością ścierających się tam poglądów, opinii i wizji, na którym artyści, ludzie kultury, arystokraci, uczeni, wespół z politykami, sportowcami i skandalistami epoki wpadali „we wspólne wiry towarzyskie, spotkania w tych samych kawiarniach i restauracjach – u Trzaski, Karpowicza, w księgarni Zwolińskiego, na koncertach i odczytach w Morskim Oku”¹⁷. Podhale przeżywało swój rozkwit, także jako przestrzeń przeobrażana przez dynamiczną ekspansję projektów architektonicznych, zarówno nowoczesnych, jak i bardziej zachowawczych. Pod względem intensywności ruchu budowlanego, atrakcji oraz ilości i zróżnicowaniu odwiedzających tę okolicę osób, Zakopane – zwłaszcza w połączeniu z kultem wolnego czasu i przyjemności – przypominało jawańską arkadę, czyli Weltevreden. Wydaje się prawdopodobne, że Mystkowski także tu chciał zaistnieć jako aktywny uczestnik życia kulturalnego, niestety nie

¹⁴ „Zakopane. Organ Związku Przyjaciół Zakopanego z Listą Gości” R. X, 1931, nr 1 (3 I), s. 4.

¹⁵ Archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanek artysty.

¹⁶ Rafał Malczewski kilka miesięcy wcześniej, po śmierci ojca wyjechał do Francji, jednak szybko wrócił do kraju.

¹⁷ Dorota Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, Bosz, Olszanica 2006, t. 1, s. 118.

udało się dotrzeć do żadnych materiałów, pomagających prześledzić jego ewentualne kontakty z innymi twórcami, albo też jego obecność na którymś z wydarzeń artystycznych, jak wystawa zbiorowa Jana, Adama i Tadeusza Styków, zorganizowana w styczniu 1931 roku, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Niespodziewane odkrycie znajdującego się w kolekcji prywatnej nieznanego wcześniej katalogu wystawy indywidualnej w Bandungu z 1934 r., pozwala stwierdzić, że artysta stworzył co najmniej dwie prace o tematyce górskiej (*Polscy górale w Tatrach* oraz *Polski pejzaż śnieżny*), a także portret (szkic) przedstawiający Jana Kiepurę, choć nie wiadomo, czy Mystkowski poznał go osobiście¹⁸. Podobnie jak w Weltevreden, wystawy lokalnych i przyjezdnych twórców można było zobaczyć w Zakopanem w przestrzeniach pozornie ze sztuką nie kojarzonych, za to wiążących się z największym przepływem publiczność, czyli pensjonatach i hotelach. Lecz nic nie wskazuje także na to, by Mystkowski próbował pokazać swoje prace w którymś z tego typu miejsc. Jedną z najbardziej prawdopodobnych przyczyn, choć wobec braku potwierdzenia w materiałach archiwalnych pozostającą jedynie w sferze przypuszczeń, jest to, że malarz już wcześniej wszystkie przywiezione do Europy dzieła pozostawił we Francji, dokąd niebawem wrócił wraz z żoną.

W artykule, opublikowanym po śmierci artysty w „Kurierze Warszawskim”, znajduje się fragment częściowo przybliżający okoliczności opuszczenia przez Mystkowskiego Podhala pod koniec zimy lub wiosną 1931 roku: „W tym czasie, gdy [Mystkowski] bawił w kraju na kuracji po powrocie z Jawy i przywiózł z sobą 100 obrazów, aby je ukazać w Warszawie sale ‘Zachęty’ i ‘IPS’u’ zajęte były na czas dłuższy innymi wystawami. Nie chcąc czekać na swą kolej wysłał obrazy do Paryża, gdzie urządzono mu w ‘Palais de Marbre’ zbiorową wystawę w maju i w czerwcu 1931 roku”¹⁹. Z kolei we wcześniejszym o kilka dni artykule w „Kurierze Porannym” pisano o pobycie artysty w kraju i jego wyjeździe do Francji: „Mając zaufanie do uzdrowisk polskich, wraca do kraju i przeprowadza kurację w Zakopanem. Tam odnajdują go organizatorzy Wystawy Kolonialnej w Paryżu i zapraszają do wzięcia udziału w niej przez wystawienie swych prac w pawilonie holenderskim. Mystkowski przerywa kurację i jedzie do Paryża. Po zamknięciu wystawy kolonialnej urządza własną wystawę swych prac w Paryżu [...]”²⁰. Niestety obydwie te wzmianki trudno uznać za wiarygodne źródło informacji, biorąc pod uwagę, że myślą chronologię wydarzeń. Ze słów samego Mystkowskiego, opublikowanych w wywiadzie dla „ABC Literacko-Artystycznego” wiadomo,

¹⁸ [Albert] Plasschaert (*Mystkowski*), *Tentoonstelling Schilder-en Teekenwerken van Czeslaw de Mystkowski te houden in de Theosofische Loge* [Bandoeng 1934].

¹⁹ W.B., *Polak, malarz Jawy (wspomnienie pozgonne)*, „Kurier Warszawski”, 1938 (6 VII).

²⁰ *Polski malarz egzotycznej przyrody. Wspomnienia o Czesławie Mystkowskim*, „Kurier Poranny” 1938 (21 VI).

że swoje prace chciał wystawić w Warszawie dopiero podczas kolejnego pobytu w Polsce²¹. Również błędną jest informacja, że wystawa w Palais de Marbre została zorganizowana po zakończeniu Wystawy Kolonialnej²². Nie ma także innych świadectw pozwalających uznać, że paryska wystawa indywidualna była reakcją zniecierpliwionego artysty, nie mogącego doczekać się wolnego miejsca na ekspozycję w Polsce. Jest natomiast prawdą, że na Międzynarodowej Wystawie Kolonialnej w Paryżu znalazły się prace Mystkowskiego i najprawdopodobniej organizatorzy sekcji holenderskiej rzeczywiście sami zgłosili się do polskiego malarza z prośbą o udostępnienie obrazów do Pawilonu Holenderskiego.

3.3. Środowisko artystyczne Indii Holenderskich i pierwszy Pawilon Holenderski na Międzynarodowej Wystawie Kolonialnej w Paryżu 1931

„[...] malarze indyjscy do zgłaszania swych prac w Paryżu podchodzili mało entuzjastycznie. To po raz kolejny pokazuje, jaki trud trzeba sobie zadać, by sprawić ludziom przyjemność”²³.

Pomimo tego, że od chwili otwarcia wystawy dla zwiedzających, 6 maja 1931 roku, swoista „baśniowość” całego założenia była podkreślana zarówno w prasie holenderskiej, francuskiej, jak i polskiej, historia jej organizacji splotła się z największymi kryzysami dwóch pierwszych dekad XX wieku. Plany z nią związane powstały jeszcze przed I wojną światową, jednak konflikt zbrojny na kontynencie na wiele lat odsunął możliwość ich realizacji. Kiedy do nich powrócono, sytuacja państw kolonialnych nie przypominała już tej z początku wieku. Hasła nacjonalistyczne podnoszono we wszystkich koloniach, zaś w Europie stawał się zauważalny – choć wciąż jeszcze nie dostatecznie jasno – sprzeciw przeciwko wyzyskowi i kolonialnej nierówności. Wewnętrzne problemy społeczne i gospodarcze sprawiły, że zmieniała się lista państw, które miały wziąć udział w Wystawie, ostatecznie znalazły się na niej Francja, Dania, Belgia, Holandia, Włochy, Portugalia oraz Stany Zjednoczone²⁴. Przeobrażeniu uległy także założenia Wy-

²¹ Zdzisław Boncel, *Malarz z malajskiego archipelagu. Rozmowa z polskim malarzem z Jawy*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934 (10 VI) nr 24, s. 4.

²² Oficjalne otwarcie Wystawy Kolonialnej nastąpiło 6 maja 1931 roku. Zwiedzający mogli ją oglądać przez sześć miesięcy. Indywidualna ekspozycja prac Mystkowskiego odbyła się w dniach 27 maja-10 czerwca. Pożar w Pawilonie Holenderskim wybuchł w nocy z 28 na 29 czerwca.

²³ Pismo sekretarza komitetu holenderskiego van der Waalsa do sekretarza głównego komitego indyjskiego (Indyjski Komitet Pomocniczy), dr. Stroomberga, 3 marca 1931 r., Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169-44.

²⁴ Wczesne projekty dotyczące tej wystawy, opracowywane po zakończeniu I wojny światowej zakładały udział państw „sprzymierzonych”; dopiero pod koniec lat dwudziestych zmieniono planowaną nazwę z *Exposition Coloniale Interalliée* na *Exposition Coloniale Internationale*, dzięki cze-

stawy, które skryształizowały się jako chęć ukazania różnorodności doświadczeń kolonialnych, złączonych wspólnotą zachodniej cywilizacji oraz – niezmiennie przy okazji wystaw kolonialnych – ideą postępu.

Oficjalne zaproszenie strona holenderska otrzymała w kwietniu 1927 roku, kiedy Wystawa planowana była jeszcze na 1929 rok. Późniejsze przesunięcie terminu na 1931 rok umożliwiło stworzenie sekcji holenderskiej znacznie bardziej rozbudowanej, a co z tym związane wymagającej większych nakładów finansowych, niż pierwotnie było to zakładane. W tym czasie w Indiach Wschodnich odczuwalne zaczynały być skutki światowego kryzysu, spowodowanego krachem na nowojorskiej giełdzie w październiku 1929 roku. Pomimo tego zdecydowano się na kosztowne przedsięwzięcie, zrealizowane z rozmachem, który miał oszłomić zwiedzających i przedstawicieli rządów innych kolonialnych mocarstw. W prasie wydawanej w języku niderlandzkim w okresie najintensywniejszych przygotowań do Wystawy zauważalne jest poczucie niższości oraz – zwłaszcza w opinii mieszkańców Indii Holenderskich – pewnej prowincjonalności, z których wyrastała chęć zademonstrowania, że Holandia, dzięki swoim zamorskim terytoriom, może stać w jednym szeregu z innymi potęgami. Częściowo to stało się przyczyną, dla której główny akcent w sekcji holenderskiej miał zostać położony na jej edukacyjny i poglądowy charakter. Chciano w sposób możliwie kompletny zaprezentować z jednej strony rozległość i wielokulturowość zamorskiego obszaru, nad którym panowała Holandia, jego znaczenie dla Europy, z drugiej zaś koncepcje polityczne, gospodarcze i społeczne, dzięki którym Indie Holenderskie rozwijały się intensywnie, ku zadowoleniu zarówno rdzennych mieszkańców, jak i Holendrów. Tym samym na początku prac nad kształtem holenderskiej części wystawy obecność na niej sztuki traktowano w kategoriach elementu mającego co prawda walory dekoracyjne, ale – w porównaniu z innymi – o znacznie mniejszym znaczeniu.

Skład komitetu, który rozpoczął prace nad przygotowaniem do ekspozycji odzwierciedlał przekonania rządu Holandii o swoistej zaściankowości Indii Holenderskich, wskazywał także na hierarchię elementów, które miały znaleźć się na Wystawie, a tym samym na rolę w niej sztuki. Przewodniczącym komitetu organizacyjnego został Dirk Fock, były gubernator generalny w Indiach Holenderskich (w latach 1921–1926), zaś członkowie wywodzili się przede wszystkim z konserwatywnych kręgów ekspertów kolonialnych, urzędników oraz przedstawicieli świata biznesu. Pominięto natomiast środowiska lokalne kolonii, zarówno rodzime (których przedstawiciele zasiadali w Radzie Ludowej – Volksraad),

mu do grona państw mogła dołączyć neutralna Holandia, jednak zauważalny był brak Hiszpanii i Wielkiej Brytanii. Ta ostatnia po długich wahaniach zrezygnowała z uczestnictwa w sierpniu 1927 roku. Zob.: Marieke Bloembergen, *Colonial Spectacles. The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880–1931*, SU Press, Singapore 2006, s. 272.

jak też te wywodzące się z Europy, ale utożsamiające się z Indiami Holenderskimi. Ich staraniem do komitetu działającego w Holandii wkrótce dołączył indyjski komitet wykonawczy, mający brać udział nie tylko w przygotowaniach do wystawy, ale także czynnie w niej uczestniczyć. Początkowo pełnił jednak rolę pomocniczą i doradczą w stosunku do tego pierwszego, dbając o jak najlepsze przedstawienie kultury Indii Holenderskich w Paryżu, co miało się przełożyć na wzrost prestiżu samej Holandii.

Jeszcze przed otrzymaniem przez Holandię oficjalnego zaproszenia do wzięcia udziału w Wystawie, gdy tylko pojawiły się potwierdzone informacje, że taka propozycja zostanie przekazana, w projekt zaangażował się były przewodniczący Zrzeszenia Kręgów Sztuki, P.A.J. Moojen. W trakcie kształtowania się kolejnych koncepcji związanych z organizacją sekcji holenderskiej, podróżował pomiędzy Indiami Wschodnimi a Europą, pełniąc rolę koordynatora większości działań, formalnie będąc odpowiedzialnym za kierunek artystyczny i techniczny przedsięwzięcia. To również za jego sprawą balijska sztuka i kultura zajęły wyraźnie eksponowane miejsce w Pawilonie Holenderskim²⁵.

Początkowe nastawienie strony holenderskiej nie wskazywało na to, że w Paryżu artyści z Indii Holenderskich będą mogli zaprezentować się jako środowisko. Nawet opracowanie projektu Pawilonu głównego miało być przeprowadzone przez architekta wyłonionego przez komitet w Holandii. Moojenowi udało się jednak uzyskać wsparcie ze strony najbardziej poważanego architekta Indii Wschodnich, profesora Schoemakera²⁶. Dodatkowo środowisko artystów działających w kolonii wystosowało do rządu petycję o umożliwienie stworzenia Pawilonu, który naprawdę reprezentowałby Indie Holenderskie. Starania te odniosły sukces i podjęto decyzję, żeby spośród miejscowych architektów wyłonić kandydatów, którzy przedstawią swoje projekty. Wśród wybranych był także Wolff Schoemaker. Propozycje miały uwzględniać elementy architektoniczne tradycyjne w Indiach Holenderskich oraz gwarantować najlepsze wyeksponowanie dwóch monumentalnych dioram przedstawiających widok Bali i Jawy. Jednocześnie poszukiwano artystów do ich wykonania, ostatecznie decydując się na Leo Elanda²⁷. Warto przy tym zaznaczyć, że szczególnie związane z tematem, jaki miał

²⁵ Moojen po raz pierwszy przybył na Bali w 1914 roku, od tamtego czasu pozostając pod wrażeniem wyspy i balijskiej sztuki. Brał także udział w odbudowie zniszczeń na Bali po trzęsieniu ziemi w 1916 roku. *Tamże*, s. 294.

²⁶ *Tamże*, s. 286–287.

²⁷ Pod uwagę brano Carela Lodewijka Dake'a jr., Leonardusa Josepha (Leo) Elanda, Hendrika Arenda Ludolfa (H.A.L.) Wichersa, oraz małżeństwo Fransa Cleton i Marie Céleste Cleton – Lyons (swoje prace podpisywała jako Mia Lyons). Były to osobistości mające określoną pozycję w kręgach kultury indyjskiej na Jawie. Carel Dake jr., syn Carela Dake'a, profesora amsterdamskiej Rijksacademie, wydawał się naturalnym wyborem ze względu na trzy duże dioramy, które wykonał na światową wystawę w San Francisco w 1915 roku i które zapewniły mu powodzenie

zostać przedstawiony oraz sam sposób jego zaprezentowania leżały już w gestii komitetu holenderskiego, którego członkowie nie uważali strony artystycznej dioram za najważniejszy element²⁸.

Pomimo, że zwiedzający wystawę mogli odnieść wrażenie, że Pawilon Holenderski ukazuje idylliczną wręcz harmonię nie tylko człowieka z naturą, ale stanowi także dowód harmonijnego współdziałania człowieka z człowiekiem, podczas miesięcy przygotowań do tego wydarzenia w prasie lokalnej w Indiach Holenderskich narastały kontrowersje i konflikty, odbijające napięcia pomiędzy obydwoma komitetami oraz pomiędzy artystami z Indii Holenderskich a Moojenem.

U źródeł konfliktu leżał wybór projektu głównego budynku. Pierwotna koncepcja, aby kilku wybranych architektów działających w Indiach Holenderskich złożyło swoje propozycje, została zastąpiona otwartym konkursem, zbojkotowanym przez część środowiska. Zwycięska propozycja była autorstwa działającego w Surabai nieznanego szerzej Willema Johana George'a (W.J.G.) Zweedijka.

Komitet holenderski zdecydował, że na wystawie pokazane zostanie tylko to, co najbardziej charakterystyczne, postawiono także na rozmach i rozmiar (tak obiektów, jak i grup np. tancerzy)²⁹. Chciano zaimponować widzom i oszołomić ich wielkością oraz różnorodnością kolonii, a także jej znaczeniem. Zwiedzający Pawilon Holenderski w Lasku Vincennes w Paryżu mieli mieć zapewniony kontakt z najwyższej jakości przykładami kultury i sztuki szeregu wysp archipelagu – przede wszystkim Jawy, Bali i Sumatry – umieszczonymi w przestrzeni potęgującej ich odbiór jako przedmiotów niezwykłych, niemal sakralnych. Plan budynku Pawilonu mógł kojarzyć się z architekturą miejsc kultu, niemniej elementów, które w ich oryginalnych formach wiązano z przestrzeniami sakralnymi, było tam znacznie więcej i nie ograniczały się jedynie do subtelnych nawiązań. Wiele z nich było drobiazgowo odwzorowanymi architektonicznymi cytatami z założeń świątynnych, inne przetworzono, łącząc w Pawilonie tradycje architektoniczne kilku kultur Indii Holenderskich (il. 64, 65).

w Indiach Wschodnich. Dake chętnie dzielił się wskazówkami odnośnie warsztatu z malarzami, którzy nie mieli wykształcenia akademickiego, w tym z pejzażystą Leo Elandem, który w tym czasie pracował nad dioramą na wystawę w Antwerpii. Związany m.in. z Bandungiem H.A.L. Wichers był wszechstronnym artystą i uznano, że on także mógł podjąć się zadania stworzenia takiego przedstawienia, podobnie jak pochodząca z Niemiec Mia Lyon oraz jej mąż, Frans Cleton, artysta i redaktor magazynu ilustrowanego „d'Oriënt”. Wobec odmowy ze strony Dake'a zwrócono się do Elanda.

²⁸ Na posiedzeniu komitetu holenderskiego (dalej w przypisach KH) z 31 maja 1929 roku Dirk Fock podkreślił, że celem dioram nie jest ekspozycja przedstawienia malarskiego, ale ułatwienie zrozumienia obcej kultury. Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–39.

²⁹ Marieke Bloembergen, *dz. cyt.*, s. 28.



Il. 64. I Pawilon Holenderski na Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 r., pocztówka z epoki, kolekcja prywatna autorki



Il. 65. Fasada I Pawilonu Holenderskiego na Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 r., pocztówka z epoki, kolekcja prywatna autorki

Projekt Pawilonu, który Frances Gouda nazwała „eklektycznym zamkiem z bajki”³⁰, wzbudził w prasie holenderskiej wiele negatywnych komentarzy, a największe kontrowersje pojawiły się, kiedy zaczęto podkreślać powiązania rodzinne Zweedijka i Moojena. Architekt J.T. [imiona nieznane] Oyen w tekście z 29 lipca w „Indische Courant” stwierdził, że Pawilon autorstwa Moojena i jego „małego kuzyna” Zweedijka był bezgustownym miszmaszem wszystkiego³¹.

Lawina niechętnych komentarzy dotyczących Moojena, mająca swoje odbicie w niderlandzkojęzycznej prasie w kolonii, ruszyła latem 1930 roku. Pierwszą znaczącą miazdzącą opinię, choć niekoniecznie mającą bezpośredni związek z samymi przygotowaniem do wystawy, opublikował znawca literatury francuskiej i nauczyciel języka francuskiego, Johannes Tielrooy, w obszernym artykule *Indië in de schilder -en teekenkunst*. Tekst zamieszczony w czerwcowym wydaniu holenderskiego periodyku poświęconego sztukom pięknym „Elsevier’s Geillustreerd Maandschrift” spowodował wstrząs w stosunkowo niewielkim środowisku батаwskich artystów. Tielrooy w ciętych ale wielokrotnie trafnych komentarzach opisywał sztukę tworzoną w Indiach Holenderskich, jako w znacznym stopniu wtórną, miałąką i zachowawczą. Krytykował gust zarówno twórców, jak i nabywców obrazów, winą za ten stan obarczając między innymi krytyków, jego zdaniem „zuchwałych”, pomimo braków w wiedzy. Największych zniszczeń w sztukach wizualnych dokonały jednak, jego zdaniem, same Kręgi, organizując wystawy prac niskiej jakości. Przyczyny doszukiwał się we „wplywach” oddziałujących na członków zarządów, promujących wydarzenia artystyczne o wątpliwym poziomie i twórczość artystów produkujących dzieła „niewiele wychodzące poza czysto dekoracyjne obrazki”. Zdaniem Tielrooy’a tego rodzaju wpływy wiązały się z osobą Moojena. „Nie jest dla nikogo tajemnicą, że w Batawii pan P.A.J. Moojen dużo może w sprawie sztuki. [...] ma na pewno swoje zasługi: trzeba mu oddać jego wielki zapał do sztuki [...]. Ale jest [on] także architektem najmniej udanych budynków użyteczności publicznej w Indiach Holenderskich: niestabilnego i pseudowytwornego gmachu... samego Batawskiego Koła Sztuki! Doprawdy biednie mieszka piękno w naszej stolicy...”³². Tielrooy zgryźliwie dodawał w przypisie, że to dzięki „wkładowi” Moojena Indie Holenderskie reprezentować będzie w Paryżu diorama o banalnej inspiracji i topornym wykonaniu. Choć sam zauważał, że konkurencyjny projekt, autorstwa Clentona, który nie został przyjęty, był jeszcze gorszy³³.

³⁰ Frances Gouda, *Dutch culture overseas. Colonial practice in the Netherlands Indies 1900–1942*, Equinox, Jakarta, Kuala Lumpur, 2008, s. 194.

³¹ Informacja za: Marieke Bloembergen, *dz. cyt.*, s. 311.

³² Johannes Tielrooy, *Indië in de schilder -en teekenkunst*, „Elsevier’s Geillustreerd Maandschrift”, nr 2 (80) juli-december 1930, s. 5.

³³ *Tamże*, s. 6 (przypis).

Konflikt pomiędzy komitetem indyjskim a Moojenem rozpoczął się pod koniec kwietnia 1930 roku, kiedy Henry van Velthuysen, jako przedstawiciel Stowarzyszenia Artystów Plastyków zwrócił się do głównego sekretarza komitetu, Stroomburga, chcąc uregulować sprawę związanie ze zgłaszaniem obrazów na wystawę. zaproponował umieszczenie w prasie kolonialnej ogłoszenia, skierowanego do artystów, wówczas Stroomburg zmuszony był przyznać, że po raz pierwszy słyży o tej kwestii³⁴. Z późniejszego oficjalnego oświadczenia van Velthuysena wynika, że sprawa obrazów omawiana była między nim i Moojenem od połowy 1929 roku i wielokrotnie pytał on, czy nie powinna być ustalana z komitetem³⁵.

Członkowie komitetu odebrali postępowanie Moojena jako działanie dyskredytujące pracę strony indyjskiej, postawionej w roli wykonawcy i fundatora przedsięwzięcia, o którym jej przedstawiciele nie zostali nawet wcześniej zawiadomieni. Możliwe jednak, że Moojen nie odbierał swoich rozmów z van Velthuysenem na temat wystawienia w Paryżu obrazów jako zachowania nieuczciwego ani mającego podkreślić niską pozycję komitetu indyjskiego. Bloembergen trafnie zauważa, że Moojen był osobą, która łączyła głęboki szacunek dla lokalnej sztuki i kultury z irytującą protekcyjnością, co często prowadziło do konfliktów³⁶.

Niemniej od tego czasu rozłam stawał się coraz większy, tym bardziej, że na posiedzeniu komitetu holenderskiego uznano, że to członkowie komitetu indyjskiego zareagowali przesadnie, wprowadzając niepotrzebne napięcie³⁷. Strona indyjska rozpoczęła więc intensywne przygotowania do realizacji nieskonsultowanego z nią wcześniej projektu.

Należy przypomnieć, że Mystkowski wraz z żoną wyruszyli w rejs do Europy w czwartek 30 lipca 1930 roku. Tuż na początku następnego tygodnia w naj-

³⁴ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–41. Posiedzenie KI odbyło się 31 maja 1930 r.

³⁵ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–46, oświadczenie van Velthuysena z 5 września 1930 r., dołączone do listu Stroomburga (sekretarza komitetu indyjskiego) skierowanego do van der Waalsa (sekretarza komitetu holenderskiego), z dnia 16 września 1930. Na początku 1930 roku Moojen w oficjalnym piśmie poradził mu skontaktowanie się ze Stroomburkiem, by ustalić z nim bezpłatny transport prac z Indii Holenderskich do Paryża i z powrotem, jednocześnie dodając w prywatnej wiadomości: „zanim skontaktujesz się z Stroomburkiem, będzie może lepiej, jeśli najpierw napiszesz do mnie, jak sprawy stoją”. Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–46, oficjalne pismo Moojena do van Velthuysena z 15 stycznia 1930 r. oraz dołączony do niego prywatny list opatrzonym tą samą datą. Van Velthuysen tak właśnie postąpił, lecz gdy przez dłuższy czas nie otrzymał odpowiedzi, udał się do sekretarza indyjskiego komitetu przekonany, że ten wie już o planowanej ekspozycji prac indyjskich malarzy współczesnych.

³⁶ Marieke Bloembergen, *dz. cyt.*, s. 291. Sam van Velthuysen najwyraźniej daleki był od potępiania go, gdyż w swoim tekście opublikowanym w „Indische courant”, bronił Moojena, pisząc, że krytyka Tielrooy’a pod jego adresem kompromituje samego autora artykułu. H. v. V., *Eenzijdig en oppervlakkig*, „Indische Courant” 1930 (23 VIII).

³⁷ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–39, posiedzenie KH, 16 lipca 1930 r.

większych dziennikach ukazało się zawiadomienie z informacją dla artystów zainteresowanych wzięciem udziału w Wystawie Kolonialnej, polski malarz minął się więc z nim zaledwie o kilka dni. Zgłoszenia można było przysyłać do końca miesiąca, zaś same prace przysyłać należało w pierwszym tygodniu stycznia 1931 roku do siedziby Kręgu Sztuki w Batawii, gdzie poddane miały być ocenie przez jury, któremu przewodniczył prof. Schoemaker i w którym zasiedli m.in.: Jan Frank, van Velthuysen i Wichers³⁸. Do kilku artystów wysłany został także osobny okólnik³⁹.

Warto dodać, że wymiana informacji pomiędzy komitetami nie przebiegała błyskawicznie. O posiedzeniu strony holenderskiej z 16 lipca 1930 roku i krytyce pod swoim adresem, strona indyjska dowiedziała się zapewne dopiero na przełomie sierpnia i września. Wtedy też Stroomberg, jako główny sekretarz komitetu indyjskiego, skierował do przedstawiciela komitetu holenderskiego list, w którym wyjaśniał, jak sprawa ta kształtowała się z ich perspektywy, dołączając oświadczenie van Velthuysena. Konsekwencje rosnącego napięcia w relacjach pomiędzy Holandią a kolonią były jednak znacznie poważniejsze. Z członkostwa w jury mającego oceniać obrazy na wystawę zrezygnowali Schoemaker i Wichers, zaś jeden z członków wezwał nawet do gremialnego opuszczenia składu komitetu indyjskiego⁴⁰. W prasie coraz częściej zaczęły pojawiać się teksty krytykujące różne kwestie związane z podejściem komitetu holenderskiego do udziału strony indyjskiej w pracach nad Wystawą, w tym stosunek do artystów z kolonii. Co interesujące, redaktor „Sumatra Post” słusznie wskazywał, że jeśli sytuacja nie ulegnie zmianie, w Paryżu nie zostanie pokazanych zbyt wiele prac działających w Indiach Holenderskich malarzy⁴¹. Przekaz był czytelny – Holandia nie powinna myśleć o chełpieniu się swoją kolonią przy jednoczesnym całkowitym ignorowaniu opinii i potrzeb strony indyjskiej w przygotowaniach do wystawy.

Wobec tej rosnącej niechęci, w „Algemeen Handelsblad” ukazało się oświadczenie sekretarza komitetu holenderskiego, van der Waalsa, który zapewniał, że dokładane są wszelkie starania, by zapewnić artystom z kolonii zaprezentowanie swoich możliwości w Paryżu, dodając, że specjalna wielka sala w Pawilonie zostanie przeznaczona na bezpłatną ekspozycję obrazów i rzeźb⁴².

³⁸ *Indische Schilderijen naar Parijs*, „Bataviaasch Nieuwsblad”, 1930 (1 VIII); *Schilderijen naar Parijs*, „Nieuws van den Dag” 1930 (2 VIII).

³⁹ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–41, posiedzenie KI z 15 sierpnia 1930 r.

⁴⁰ *Een Lijdens-geschiedenis. Indië en de Parijsche Tentoonstelling*, „Sumatra Post” 1930 (15 X); *De Parijsche Tentoonstelling. En de Indische Kunstenaars*, „Nieuws van den Dag” 1930 (28 X).

⁴¹ *Een Lijdens-geschiedenis. Indië en de Parijsche Tentoonstelling*, „Sumatra Post” 1930 (15 X).

⁴² *De tentoonstelling te Vincennes. En het conflict tusschen Nederlandsche en Ned.-Indische comité-leden*, „Algemeen Handelsblad” 1930 (12 XI).

Chociaż dość szybko wyłoniono twórcę mającego stworzyć dioramy, wybór autorów murali, które miały ozdobić hol główny, zajął więcej czasu⁴³. Pierwotnie zdecydowano się na Jana Franka, któremu zaproponowano znaczne wynagrodzenie oraz zwrot kosztów podróży. Kiedy ten odmówił, Moojen zasugerował, by podobną propozycję, ale obejmującą niższe wynagrodzenie, skierować do Charlesa Sayersa⁴⁴. Młody malarz, który akurat przebywał na kontynencie był, jak to ujęto w relacji z posiedzenia komitetu, „bardzo podekscytowany” możliwością współtworzenia wystroju Pawilonu. Dodatkowo postanowiono o zwróceniu się także do Hendrika Paulidesa, autora murali w Instytucie Kolonialnym w Amsterdamie, co ponownie zlecono Stroombergowi⁴⁵.

Jednak podobny entuzjazm nie zapanował wśród uznanych malarzy indyjskich i wyłonienie prac, które mogłyby zostać umieszczone w Pawilonie, stawało się przedsięwzięciem coraz bardziej skomplikowanym. Stroomberg, do którego służyły zgłoszenia obrazów i który jak można przypuszczać osobiście zaangażował się w nadzorowanie tej sprawy, już pod koniec roku miał świadomość powagi sytuacji. Na posiedzeniu komitetu indyjskiego 19 grudnia 1930 roku przewodniczący poinformował zgromadzonych o konieczności rezygnacji z tzw. „sali koneserów”, w której miały się znaleźć najlepsze dzieła artystów związanych z Indiami Holenderskimi, mogące świadczyć w Paryżu o silnej pozycji całego środowiska. Co prawda zgłoszeń było wiele, lecz najwybitniejsi twórcy nie zdecydowali się na udział i gdyby nie opublikowane w sierpniu w prasie zawiadomienie, komitet holenderski zapewne chętnie porzuciłby całkowicie pomysł ekspozycji obrazów⁴⁶. Dodatkowo sprawę komplikował niepełny skład komisji – Schoemaker i Wichers zrezygnowali z członkostwa, zaś van Velthuysen wyjechał na kilka miesięcy do Europy pomagać przy opracowywaniu dioram. Podejmowanie decyzji o selekcji prac nie leżało w gestii komitetu indyjskiego, dlatego zwrócono się do Stowarzyszenia Artystów Plastyków o pomoc w uzupełnieniu składu jury.

Ostatecznie wyboru obrazów, który odbył się z budynku Kręgu Sztuki w Batawii w pierwszych dniach stycznia 1931 roku, dokonywali m.in.: znana krytyk sztuki Jeanne de Loos-Haaxman, malarz Jan Frank oraz autor wspomnianej już słynnej krytyki środowiska artystycznego, Johannes Tielrooy. Biorąc pod uwagę preferencje przynajmniej tej części członków jury, nie powinno dziwić, że selekcja była bardzo surowa. Jak podkreślano w komentarzach prasowych,

⁴³ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–39, posiedzenie KH z 22 maja 1930 r.

⁴⁴ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–39, posiedzenie KH z 14 czerwca 1930 r.

⁴⁵ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–39, posiedzenie KH z 2 lipca 1930 r. W tym czasie Jan Frank zmienił decyzję, jednak nie zdecydowano się na współpracę z nim ze względu na wcześniejsze zatrudnienie Sayersa. Zob. Leiden KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–39, zapisy z posiedzenia KH z 16 lipca 1930 r.

⁴⁶ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169–41, posiedzenie KI z 19 grudnia 1930 r.

należało pamiętać, iż „obrazy miałyby zostać wysłane do Paryża, czyli najważniejszego centrum kulturalnego na świecie”⁴⁷. To wymuszało stanowcze odrzucanie wszystkich prac pospolitych, słabych lub nijakich, gdyż w przeciwnym razie ryzykowano pokazaniem we Francji zaledwie posledniego obrazu sztuki w kolonii. W czasie gdy Mystkowski wraz z żoną przebywali w Zakopanem, jury podjęło trud wyłonienia korpusu dzieł mających reprezentować całe środowisko artystyczne Indii Holenderskich. Chcąc uniknąć ostrej krytyki w Mekce dobrego smaku i sztuki, za jaki uważano Paryż, pracom ocenianym w Batawii postawiono tak wysokie wymagania, że w rezultacie nie wybrano żadnej⁴⁸.

Otwarcie Wystawy Kolonialnej miało nastąpić 6 maja 1931 roku, a więc niecałe sześć miesięcy później. W komitetach indyjskim i holenderskim zaczęto rozważać sugestię członków jury, aby zwrócić się bezpośrednio do kilku artystów, którzy z jakichś powodów nie wysłali zgłoszeń. W zapisach z posiedzeń zanotowano nazwiska: Ouborgha, Bonneta, Franka, Breetvelde (zaproponowane przez jury)⁴⁹, a także Dake'a (zaproponowanego przez van der Waalsa)⁵⁰. Pomysł kontaktu z wybranymi malarzami na nowo dał nadzieję, że ekspozycja malarstwa indyjskiego jednak dojdzie do skutku. Stroomberg, podczas dwóch lat intensywnej i niekiedy frustrującej działalności w Komitecie, wielokrotnie wykazywał się analitycznym zmysłem i nie mniej istotną intuicją. Zwrócił się z propozycją, by listę podanych przez jury nazwisk uzupełnić o jeszcze kilka kolejnych. Reakcja przewodniczącego komitetu indyjskiego świadczyć może o pewnym znużeniu tą sprawą, gdyż w odpowiedzi stwierdził, że inni malarze mieli już okazję zgłoszenia swoich prac, więc jeśli z niej nie skorzystali, nie ma powodu wysyłać im oferty⁵¹. Nie udało się dotrzeć do zapisów, które dokumentowałyby zmianę tej decyzji, musiała ona nastąpić już wkrótce, przerywając pobyt Czesława i Corry na Podhalu. Wizja prestiżu związanego z możliwością zaprezentowania swoich prac na Wystawie Kolonialnej, która była największym wydarzeniem tego roku w Europie, mogła spowodować ich wcześniejszy wyjazd do Paryża. O propozycji wzięcia udziału w ekspozycji w sekcji Holenderskiej zawiadomił Mystkowskiego być może Charles Sayers, który w tym czasie przebywał we Francji, pracując nad

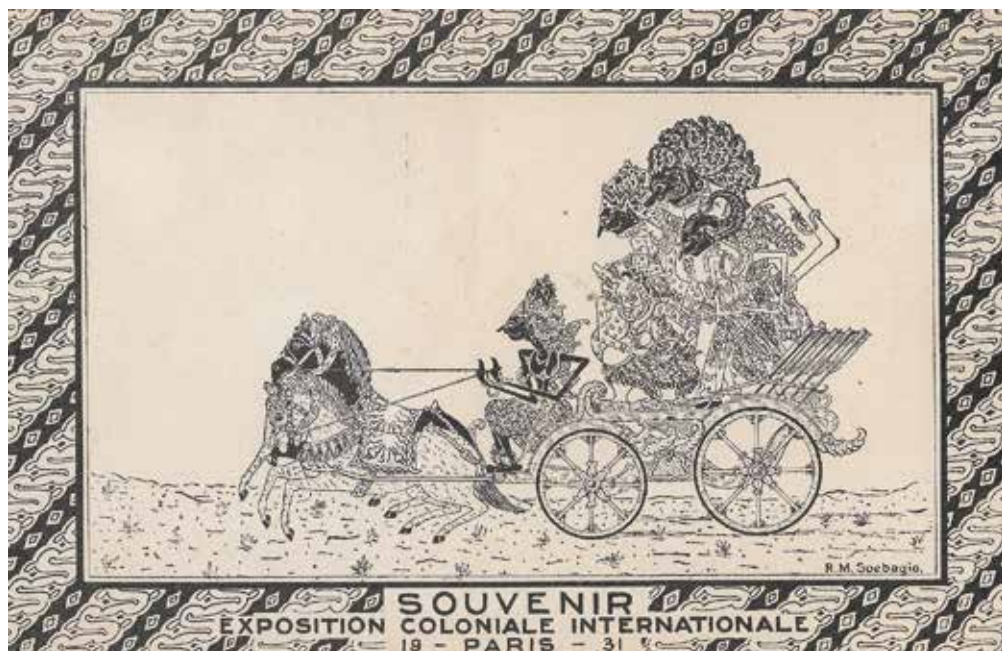
⁴⁷ *De Koloniale Tentoonstelling. Geen Indische Schilderijen!*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1931 (31 I); tekst w identycznym niemal brzmieniu opublikowały także inne dzienniki: „Nieuws van den Dag” 1931 (31 I); „Soerabaiasch Handelsblad” 1931 (2 II); „Sumatra Post” 1931 (11 II).

⁴⁸ Odrzucono m.in. prace Haarsmy, Smita i Herrmanna. Podczas obrad KI z 27 stycznia 1931 r. pojawiła się informacja o pozytywnej opinii, jaką zyskał jeden z obrazów. Z kolei w „Soerabaiasch Handelsblad” informowano, że przyjęto kilka płócien jednego malarza, co jednak i tak oczywiście nie mogło być podstawą do stworzenia ekspozycji. Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169-41; G.F. Ubink, *Ingezonden stukken. (Buiten verantwoordelijkheid der Redactie). Nogmaals de Koloniale Tentoonstelling te Parijs*, „Soerabaiasch Handelsblad” 1931 (6 III).

⁴⁹ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169-41, posiedzenie KI z 27 stycznia 1931 r.

⁵⁰ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169-44, posiedzenie KI z 3 lutego 1931 r.

⁵¹ Leiden, KITLV, Collectie P.A.J. Moojen, H1169-41, posiedzenie KI z 27 stycznia 1931 r.

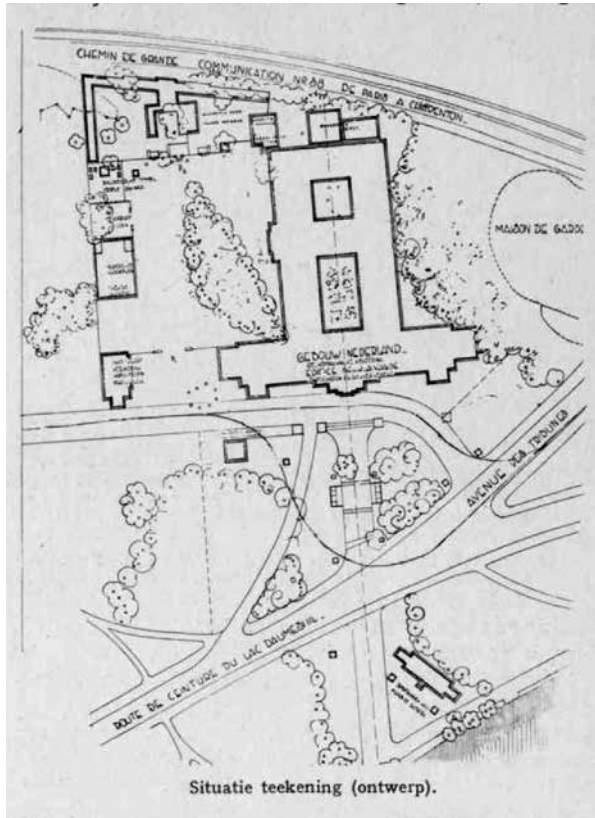


Il. 66. Raden Mas Soebagio, pamiątkowa karta pocztowa z Wystawy Kolonialnej 1931 r., kolekcja prywatna autorki

wielkoformatowymi muralami do Pawilonu Głównego. Niestety dostępne materiały nie przynoszą odpowiedzi na te pytania.

Pewną trudność sprawia także odtworzenie kompletnej listy nazwisk artystów, których dzieła znalazły się w pierwszym Pawilonie Holenderskim. Prawdopodobnie jednak nie było wśród nich autochtonów. Rdzenni artyści opracowywać mieli inne w elementy sekcji holenderskiej. Byli wśród nich, związani ze środowiskiem kulturalnym Bawonii, Raden Mas Pirngadi oraz Raden Mas Soebagio – wywodzący się z arystokracji jawajskiej rysownik i malarz. Na Wystawie można było kupić zaprojektowane przez tego ostatniego widokówki. Przedstawiały sceny z *wayang kulit*, tradycyjnego teatru jawajskiego wykorzystującego figury ze skóry. Obwiedzione bordiurą z wzorami zaczerpniętymi z tradycyjnego środkowo-jawajskiego batik, podpisane były *Souvenir. Exposition Coloniale Internationale. Paris 1931*. Na tle pamiątek dostępnych w innych pawilonach urzekają wyrafinowaną prostotą i smakiem (il. 66).

Pirngadiemu powierzono stworzenie 78 portretów zdobiących ramy trzech ogromnych map ukazujących rozmieszczenie ludności kolonii, występowanie języków obecnych na archipelagu oraz położenie Indii Holenderskich w stosunku do Europy, Azji i Afryki, użyconych przez Królewskie Towarzystwo Sztuk



Il. 67.
Ogólny plan rozmieszczenia poszczególnych budynków sekcji holenderskiej na Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 r. Reprodukacja za: H.H. Zeijlstra (ed.), *Nederland te Parijs 1931. Gedenkboek van de Nederlandsche Deelneming aan de Internationale Koloniale Tentoonstelling*, Vereniging Oost en West [brak daty wydania], s. 36

i Nauk w Batawii⁵². Portrety przedstawiały tzw. „typy” lub „głowy”, czyli kobiety i mężczyźni mieszkających w kolonii i reprezentujących określone grupy etniczne. W prasie pojawiały się pochlebne komentarze dotyczące dokładnego odwzorowania przez artystę charakterystycznych fryzur, elementów stroju i ozdób⁵³.

W holu głównym, będącym nawiązaniem do paradnego pawilonu tronowego, tzw. *bangsal kancono*, z pałacu sułtana w Yogyakarta, znajdowało się sześć wielkoformatowych płócien (4 x 8 m) autorstwa Sayaersa i Paulidesa, malowanych zgodnie z tematami wyznaczonymi przez komitet holenderski. Umieszczono je *vis-à-vis*; te po jednej stronie pomieszczenia przedstawiały sceny z historii cywilizacji holenderskiej w Indiach, po drugiej zaś ilustrowały życie rdzennych mieszkańców archipelagu w analogicznym okresie czasu. Było to rozwiązanie wykorzystywane wielokrotnie w całym Pawilonie – obiekty zestawiano na zasadzie dopełnienia i kontrastu zarazem. Plan głównego budynku Pawilonu mógłajarzyć się z architekturą miejsc kultu (il. 67), niemniej elementów, które w ich

⁵² Największa mapa miała wymiary 4,35 x 6,60 m, dwie mniejsze 2,80 x 3,45 m.

⁵³ Patrz m.in. *Volkenkundige Kaarten coor de Parijsche Tentoonstelling. Belangrijke Inzending van het Kon. Bataviaasch Genootschap*, „Nieuws van den Dag” 1931 (18 IV), il.

oryginalnych formach wiązano z przestrzeniami sakralnymi, było tam znacznie więcej i nie ograniczały się jedynie do subtelnych nawiązań⁵⁴. Wiele z nich było architektonicznymi cytatami, fragmentami założeń świątynnych. Wykorzystano zarówno drobiazgowo odwzorowane kopie tych segmentów, jak też ich przetworzenia, łącząc w Pawilonie tradycje architektoniczne kilku kultur Indii Holenderskich⁵⁵.

Na zamknięciu obydwu skrzydeł odchodzących od holu głównego, umieszczono monumentalne dioramy ukazujące jawajski pejzaż z okolic Preanger – robiący tak wielkie wrażenie także na Mystkowskim, oraz balijski krajobraz z wulkanem Batur, „dwa najurokliwsze punkty naturalnego piękna, w które tak bogate są Indie”⁵⁶. Eland, wspierany przez pewien czas przez van Velthuysena przy tworzeniu mniejszych dioram, współpracował przy wykonywaniu tych obiektów z rzeźbiarzem Kammanem, który wykonywał dla niego figury ludzi i zwierząt, umieszczane następnie na pierwszym planie dla spotęgowania wrażenia trójwymiarowości. Widz miał doznawać uczucia, jakby znalazł się w rzeczywistej przestrzeni indyjskiego archipelagu. Ułatwiały to wymiary dioram: 20 metrów wysokości, 8 metrów długości i 7,5 metra głębokości.

Na wysokości repliki świątyni Mendut kontynuowano specyficzny podział „przeglądających się” w sobie przestrzeni kultury i gospodarki⁵⁷. Po lewej stronie grupy świątynnej przybliżano zwiedzającym zagadnienia pracy, finansów, handlu i usług w kolonii, przestrzeń po prawej stronie zajmowała urbanistyka, architektura oraz przede wszystkim malarstwo. W sali tej odwiedzający mogli skonfrontować własne doświadczenie rdzennej kultury i sztuki indyjskiej, zdobyte podczas zwiedzania sekcji holenderskiej z doświadczeniem artystów, którzy podejmowali temat Holenderskich Indii Wschodnich w swoich pracach. Z nielicznych informacji w prasie wynika, że autorami eksponowanych tam ob-

⁵⁴ Główny Pawilon wychodził z lewej strony na plac (*alun-alun*), od północy ogrodzony murem w stylu balijskim. Sąsiadował z nim otwarty pawilon (*pendopo*), na którym odbywały się pokazy tańca, mała balijska świątynia i *tong-tong* (wieżyczka z gongiem). Przejście w murze było kopią ze świątyni z północy Bali (Pura Dalem) i prowadziło do kwater mieszkalnych dla tancerzy i orkiestry, niedostępnych dla publiczności. Za nimi znajdowała się kolejna brama, także będąca kopią z tej samej świątyni. Przy *alun-alun* ustawiono oryginalny tradycyjny dom z Padang na Sumatrze. Pełnił rolę kiosku w którym sprzedawano wyroby rzemiosła artystycznego z Indii Holenderskich. Wysłano go wraz z małym spichlerzem na ryż z Minangkabau na Sumatrze. Obydwa były ceremonialnie konsekrowane w Indiach Wschodnich, rozmontowane, po czym na nowo złożone w Paryżu. Moojen wybrał też inne przykłady oryginalnej architektury i rzemiosła sumatrzańskigo: sekcję holenderską wzbogacała oryginalna kostnica Toba-Batak i gołębnik po prawej stronie głównego Pawilonu.

⁵⁵ Główne wejście było repliką wejścia do świątyni w wiosce Camenggon, Sukawati, na Bali, odtworzonego w monumentalnej skali..

⁵⁶ J.W.K., *Parijsch Leven. Het Nederlandsche gebouw op de Koloniale Tentoonstelling*, „Nieuwe Tilburgsche Courant“ 1931 (27 III).

⁵⁷ Por. Marieke Bloembergen, *dz. cyt.*, s. 316.



Il. 68.

Czesław Mystkowski, *Portal w świątyni Borobudur*, 1928, jedna z prac utraconych w pożarze Pawilonu Holenderskiego na Wystawie Kolonialnej 1931 r. Reprodukacja za: Czesław [sic] Mystkowski, „Actueel Wereldnieuws” 1931 (19 IX) nr 38

razów byli: Marius Bauer, Isaac Israëls, Théodôre Lelyveld, Isidorus van Mens, Piet Moojen, Czesław Mystkowski, Piet Ouborg, Jan Poortenaar, Charles Sayers, Grietje Schakel-Braakensiek, Willem Witsen i Henry van Velthuysen. Zaprezentowano w niej także rzeźby Marie Louise Poschacher. Nieco wbrew pierwotnemu założeniu, żeby w tej sali pokazać tylko prace artystów działających współcześnie, umieszczono tam również duże płótno dziewiętnastowiecznego jawańskiego twórcy przedstawiień historycznych Radena Saleha⁵⁸. Stanowiło ono rodzaj wizualnego pomostu łączącego malarzy wywodzących się z różnych kultur, odnosząc się także po części do wizji przyszłości Indii Holenderskich. Mieszkańcy kolonii mieli podążać drogą wytyczaną przez przewodnika po zachodniej cywilizacji, jakim była Holandia, czerpiąc dumę ze swojej bogatej tradycji. Niestety nie udało się dotrzeć do materiałów dotyczących konkretnych dzieł twórców dwudziestowiecznych. W prasie z tytułu wymieniany był tylko obraz *La belle Javanaise* van Velthuysena, gdyż jako jedyny został sprzedany w pierwszym tygodniu po otwarciu Pawilonu⁵⁹.

⁵⁸ *Een Wandeling door het Nederl. Paviljoen. De staatkundige, ethnologische en cultureele Afdeeling*, „Tijd. Godsdiertig-staatkundig dagblad” 1931 (17 V).

⁵⁹ *Parijsche Tentoonstelling*, „Nieuws van den Dag” 1931 (22 VI).

W nocy z 28 na 29 czerwca 1931 pożar strawił budynek główny sekcji holenderskiej oraz wszystko co się w nim znajdowało⁶⁰. Wydarzenie to uznano za narodową katastrofę, a wzmianki o nim znalazły się na pierwszych stronach gazet w Indiach Wschodnich i Holandii. Za informacją z agencji „Aneta”, na łamach największych dzienników w kolonii, wśród licznych artykułów poświęconych pożarowi, kilkakrotnie pojawiła się osobna krótka nota o tym, że w płomieniach przepadło sześć prac Mystkowskiego, „z których trzy przedstawiały fragmenty świątyń”⁶¹, dodatkowo w „Actueel Wereldnieuws” zamieszczono reprodukcję jednej z nich⁶² (il. 68).

Niedługo potem z Indii Holenderskich nadeszła wiadomość, że po krótkiej chorobie zmarł w wieku zaledwie 62 lat ojciec Corry⁶³.

3.4. Dwie europejskie wystawy indywidualne 1931-1932

3.4.1. Aporie raju

W zbiorach Towarzystwa Historyczno-Literackiego i Biblioteki Polskiej w Paryżu, w teczce zawierającej część materiałów dotyczących Franciszka Prochaski, przechowywane jest zaproszenie na wernisaż indywidualnej paryskiej wystawy Mystkowskiego⁶⁴. Widoczny jest na nim dopisek – zapewne autorstwa samego artysty – informujący, że wystawione prace pochodzą z okresu jawajskiej działalności⁶⁵.

Ekspozycja Mystkowskiego była jednym z licznych wydarzeń artystycznych, które zorganizowano w Paryżu w trakcie trwania Międzynarodowej Wystawy Kolonialnej. *Exposition orientale de Java par Mystkowski* obejmowała 77 obrazów olejnych, akwarel oraz rysunków, pokazywanych od 27 maja do 10 czerwca 1931 roku w Palais de Marbre (domu handlowym paryskiej firmy Mercier Frères

⁶⁰ Przetrwwały tylko armaty z czasów VOC, z Rijksmuseum w Amsterdamie, oraz kamienny Budda z muzeum w Batawii.

⁶¹ *De verbrande schilderijen*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1931 (3 VII); *Schilderijen van Mystkowski verbrand*, „Java-Bode” 1931(3 VII); *Schilderijen van Mystkowski verbrand*, „Nieuws van den Dag” 1931 (3 VII); *De nationale ramp. Schilderijen van Mystkowski verbrand*, „Indische Courant” 1931 (6 VII); *Pożar na wystawie kolonialnej w Paryżu*, „Świat” 1931 nr 27, s. 15.

⁶² *Czesław [sic] Mystkowski*, „Actueel Wereldnieuws” 1931, nr 38 (19 IX), il. Był to ten sam numer, w którym opublikowano zdjęcie Czesława i Corry w Zakopanem.

⁶³ „Nieuws van den Dag” 1931 (21 X). Informacja zamieszczona w dziale ogłoszeń donosiła, że zmarł „ukochany mąż i ojciec”, o czym zawiadamiają wdowa oraz przebywający w Paryżu córka i zięć „Mevr. C. Mystkowski-v. Rhijn, Czesław Mystkowski”.

⁶⁴ Drugie zaproszenie znajduje się w kolekcji prywatnej.

⁶⁵ Zaproszenie na wystawę indywidualną Czesława Mystkowskiego w Palais de Marbre w Paryżu. THL/BPP, teczka Franciszka Prochaski, akc. 3650, sygn.kat. 1.309. W zbiorach THL/BPP przechowywane są również dwa niewielkie rysunki ołówkiem, autorstwa Mystkowskiego: *Portret konsula Chmielińskiego* oraz *Portret mężczyzny*, nr inw. kolejno: Rys Mystkowski 1, Rys Mystkowski 2.

Décoration), przy Polach Elizejskich⁶⁶. Rok później, w dniach od 28 maja do 25 czerwca 1932 roku, wystawa pokazana została w Instytucie Kolonialnym (Koloniaal Instituut) w Amsterdamie jako *Java tentoonstelling van Indische schilderijen van C. Mystkowski*⁶⁷ (il. 69, 70). Był to ten sam korpus dzieł, które zaprezentowano w Paryżu, pomniejszony o pięć akwareli i jeden obraz olejny, prawdopodobnie sprzedanych lub przekazanych w darze przez artystę. Porównanie katalogów obu wystaw pozwala stwierdzić, że w Amsterdamie nie zostały już pokazane, eksponowane wcześniej we Francji olejny *Akt*, a także akwarele: *Budda w świątyni Mendut*, *Widok świątyni Borobudur*, *Chaty Jawajczyków z Preangan*, *Wiejska kobieta*, *Kobieta z Preangan*⁶⁸. Wstęp do katalogu holenderskiej wystawy napisał popularny w Holandii krytyk Albert C.A. Plasschaert. Tekst towarzyszący francuskiej ekspozycji wyszedł zaś spod pióra znanego we Francji krytyka sztuki i literata André Warnoda:

„Oto bajeczna wizja Jawy, którą przedstawia malarz Mystkowski po prawie trzyletnim pobycie w tym kraju, który wydaje się stworzony, aby pokazać nam czym może być Raj. I aby dodać jeszcze magii wrażeniu, które przywołuje, Mystkowski wybrał do namalowania niezwykle spektakle, rozgrywające się przed jego oczyma, w momencie, w którym ukazywały swe piękno w całej okazałości.

W miarę jak upływa dzień, słońce wznosi się na firmamencie, upał staje się cięższy, światło coraz bardziej oślepiające, ale Mystkowski utrwała na swym płótnie cudowną minutę, w której dzień następuje po nocy, kiedy wszystko budzi się w nowym słońcu. Sprawia to niezwykle ujmujące wrażenie. Wszystko jawi się skąpane w łagodnym świetle, bardzo delikatnym, bardzo czystym i w tej czystości tony składają się w symfonię, w której dominują róże, błękity, łagodne zieleń, gdzie nic nie jest szare, nic nie jest ciemne.

Malarstwo Mystkowskiego tworzy iluzję wiecznej wiosny.

Poznaliśmy Mystkowskiego gdy wrócił z Bretanii i przygotowywał się do długiej podróży, z której dziś powraca. Lubiliśmy charakter jego marynistycznych bretońskich pejzaży; ale to co przywozi z Jawy stanowi zupełnie inną jakość. Tam mógł zjednoczyć się bezpośrednio z naturą. Opuszczając miasta – nawet

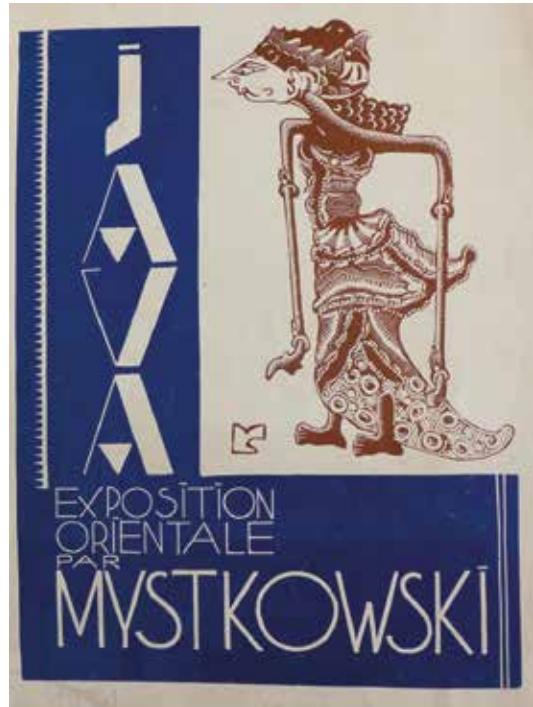
⁶⁶ André Warnod (*Préface*), *Exposition orientale de Java par Mystkowski*, Palais de Marbre, Paris 27 V – 10 VI 1931. Najwięcej, bo aż 53 zaprezentowano akwarel, obrazów olejnych było 15, najmniej zaś rysunków, których w katalogu wymieniono 8.

⁶⁷ Albert C.A. Plasschaert (Wstęp), *Java. Tentoonstelling van Indische Schilderijen van C. Mystkowski*, [Amsterdam 1932].

⁶⁸ W katalogu paryskiej wystawy były to kolejno: *Nue, Vue sur le temple „Borobudur” (Java – 9^e siècle)*, *Boudha du temple „Mendut” (Java – 9^e siècle)*, *Cases indigènes à Préangan (Java)*, *Vieille femme, Femme de Préangan (Java)*. Po zakończeniu ekspozycji w Amsterdamie Czesław Mystkowski podarował portret sundanezkiej kobiety Instytutowi Kolonialnemu. Obecnie znajduje się w zbiorach Tropenmuseum w Amsterdamie, pod tytułem *Een Sundanese vrouw*, nr inv. TM-755-1. Drugą pracą Mystkowskiego, znajdującą się tam jest *Stary Jawajczyk z krisem (Oude Javaan)*, nr inv. TM-6417-1.



Il. 69. Czesław Mystkowski, plakat wystawy indywidualnej w Paryżu, druk, papier kredowy, 90 x 55 cm, kolekcja prywatna



Il. 70. Okładka wystawy indywidualnej Czesława Mystkowskiego w Paryżu w 1931 r.

port w Batawii nie zatrzymał go na długo – wołał malować w małej wsi w górach, tuż obok dziewiczego lasu. Zbudował tam sobie niewielką pracownię z bambusa, którą lubił bardziej niż pałac. Wokół domu, niczym szal wyhaftowany żywymi kolorami, kwitły kwiaty, kwiaty różowe i żółte, rozwijające się niemal cudem w tej ziemi, tak szczodrej, że wystarczy posadzić w niej świeżo urwany pęd, aby wypuścił korzenie i na nowo zaczął rosnąć. Jak tu nie dać się porwać, poruszyć przez ten kraj, w którym natura ukazuje się taka bogata, taka żywa. Wielkie akwarele Mystkowskiego, które przedstawiają las, bujną roślinność, kwitnące kwiaty, liany, również te, na których zobaczyć można mieszkańców wsi uprawiających ryż w magicznej scenografii ujętej na horyzoncie błękitnym łańcuchem gór, są zniewalającym zaproszeniem do podróży.

Piękno przyrody nie jest jedynym, które go zainteresowało. W oszałamiającej roślinności pojawia się często, niczym samotny kamienny kwiat, dzieło geniuszu człowieka z dawnych czasów; kilka na wpół zburzonych, starych świątyń, które oferują oczom niewyobrażalną koronkę rzeźbionego kamienia.

Mystkowski malował te stare świątynie, malował je gdy słońce pieściło łagodnie stare kamienie. Potrafi oddać ich wzruszające piękno. Pamiętamy wielkiego



Il. 71.
Czesław Mystkowski, *Idylla w Preanger*,
1929, olej na płótnie. Reprodukacja za:
„Actueel Wereldnieuws” 1930 (12 IV)
nr 15

buddę, którego malował w fioletowym półcieniu jednej z tych świątyń, w świetle, które barwi go różem przełamany szarością i sprawia, że kamień wydaje się gładki i miły w dotyku.

Pejzaże ożywiają się. Tubylcy przychodzą, odchodzą. Mystkowski zatrzymuje jednego z przechodzących, ustawia go do pozowania. Jego seria typów mieszkańców tego kraju jest niezwykle interesująca, obejmuje tancerki w świątecznych strojach, starych strażników Pałacu oraz piękną nastolatkę, o twarzy regularnej i łagodnej, o doskonałym ciele, którego pełne i proporcjonalne kształty, dzięki czystości oraz elegancji linii, tworzą wrażenie posągu z czerwonego brązu.

Mystkowski potrafił utrwalić tyle piękna w pełnej wyczucia Sztuce i właśnie te obrazy dziś nam ofiaruje⁶⁹.”

Już w pierwszym akapicie swojego wstępu Warnod roztacza przed czytelnikami obraz przestrzeni wiecznej młodości (wiosny), obfitości i piękna, uchwycony w pracach Mystkowskiego niczym odbicie raj.

Dziełem, które najsilniej mogło wpłynąć na taką perspektywę jest *Idylla w Preanger* (1929) (il. 71). Użyte w tytule słowo „idylla” (tytuły w katalogach

⁶⁹ Dziękuję pani Sylwii Kobuszewskiej za przetłumaczenie tekstu wstępu do katalogu, zaś dr. Agnieszce Kluczewskiej-Wójcik za korektę

wystaw w Paryżu oraz Amsterdamie to kolejno: *Idylle soundanaise* oraz *Idylle in de Preanger*) odwołuje się do szeregu skojarzeń, które w kontekście sztuki zwykle operują powtarzalnymi motywami krainy łagodności, bujnej przyrody, beztroski, młodości. Kompozycja Mystkowskiego odsyła do prądu artystycznego, który stał się szczególnie silny w kulturze lat dwudziestych XX wieku.

Już w początkach wieku w sztuce europejskiej zauważalny stał się zwrot ku wzorcom sztuki klasycznej, który Apollinaire nazwał *retour à l'ordre*, czyli „powrót do porządku”⁷⁰.

Zniszczenia Wielkiej Wojny, kompromitacja idei postępu oraz wiary w industrializację, rozwój techniczny i cywilizacyjny, wytworzyły potrzebę odnalezienia tego, co niezmiennie, zrozumiałe i wolne od napięcia. Ucieczką przed niepewnością i poczuciem zagrożenia, był wykreowany ład idealnego świata, z motywem arkadyjskiej przestrzeni. Topos utopijnej krainy poza czasem, wolnej od trosk, bujnej i wiecznie młodej obecny jest w dziejach kultury od stuleci. Trwałość ta jest dowodem na nieustanną atrakcyjność⁷¹ odradzającego się, wraz z kolejnymi pokoleniami, marzenia o „Wyspach Szczęśliwych”, doskonałym świecie równowagi i harmonii – azylu w chwilach, kiedy ład realnego świata ulega naruszeniu lub wręcz rozpadowi. Jest wyrazem tęsknoty „za rajem utraconym, ale niezapomnianym”⁷².

W pierwszej dekadzie XX wieku, a przede wszystkim we wczesnych latach dwudziestych idea *locus amoenus* była przez artystów powszechnie projektowana na łagodny pejzaż śródziemnomorski. Pozwalało to na budowanie kolejnych inkarnacji Arkadii, czytelnych dla odbiorcy, opartych o elementy rozpoznawalne i nieskomplikowane. Inspiracji szukano przede wszystkim w sztuce greckiej IV i V wieku p.n.e. oraz w dojrzałym renesansie. „Do klasycznych wzorców Rafaela, Poussina, Chardina i Puvis de Chavannes’a sięgali zarówno Renoir, jak Cézanne, Seurat i Gauguin”⁷³, jednak nie imitując, lecz odczytując je na nowo. Reinterpretacje stawały się źródłem inspiracji dla kolejnych artystów, tworząc

⁷⁰ Na temat „powrotu do porządku” zob.m.in.: Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy, *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, Tate Gallery, London 1990, zwłaszcza s. 11–31; Anna Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009, rozdz. 4 („Wielka Wojna i powrót do porządku”), s. 139–164; Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, zwłaszcza rozdz. 5 („Bieguny nowoczesnego klasycyzmu”), s. 177–209.

⁷¹ Justyna Dąbkowska-Kujko, Joanna Krauze-Karpińska, „Słowo wstępne” [w:] Tychże (red.) *Staropolskie Arkadie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 7.

⁷² Jean Delumeau, *Historia raj. Ogród rozkoszy*, Wydawnictwo Altheia, Warszawa 2017, s. 17.

⁷³ Anna Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009, s. 145.



Il. 72. Czesław Mystkowski na wystawie swoich prac w Paryżu w 1931 r., fot. archiw., kolekcja Gianniego Orsiniego. Fotografia reprodukowana w: *Egzotyka w sztuce polskiego malarza*, „Kurier Czerwony” 1931 (30 VII)

rozległy archipelag nawiązań i zapożyczeń opartych na wspólnym dziedzictwie kulturowym.

Idylla w Preanger odwołuje się do jednego z najstarszych toposów – rajskiego ogrodu, osadzonego jednak w konkretnej przestrzeni geograficznej górzystego Preanger. W tej bujnej, żyznej krainie stworzonej przez Mystkowskiego wszystko jest łagodne, pozbawione surowości prawdziwego życia rolników. Widoczni na obrazie młodzi kochankowie nie muszą zmagać się z żywiołami, nie nękają ich żadne troski ani nerwowy pośpiech związany z cywilizacją. Kompozycję przepełnia spokój, a jednak krytycy z Indii Holenderskich dostrzegli w przedstawionej parze Saïdjaha i Adindę „za dni, zanim jeszcze okrutny los rozłączył dwoje kochanków”⁷⁴ – bohaterów głośniejszej powieści *Maks Havelaar*, Eduarda Douwesa, znanego pod pseudonimem Multatuli⁷⁵. Książka stała się wielką krytyką stosunków kolonialnych, w starciu z którymi życie lokalnej ludności nie miało znaczenia.

⁷⁴ Mystkowski. In het Koloniaal Museum, „Algemeen Handelsblad” 1932 (3 VI).

⁷⁵ Multatuli [właśc. Eduard Douwes Dekker], *Max Havelaar, czyli aukcje kawy Holenderskiego Towarzystwa Handlowego* [tłumaczenie Jerzy Koch], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994.

Opowieść o porażce miłości i ułudzie wyobrazonego rajy uznano za najcelniejsze odniesienie do pracy Mystkowskiego, która samą swoją formą wyróżnia się na tle dorobku artysty. *Idylla w Preanger* jest jednym z obrazów, które powstały już w technice olejnej. Także jej kompozycja kontrastuje z pełnymi ulotności i spontaniczności obrazami z początków pobytu artysty na Jawie. Kolor przestaje dominować nad całością, zamiast tego pojawia się zwartość form i barwy ziemi, nadające kompozycji ciężaru. Ciasny kadr wypełniają sylwetki stojącej przodem kobiety oraz zwróconego tyłem do widza mężczyzny. Obydwoje flankowani są przez pnie bambusowego zagajnika, tworzącego naturalną quasi-kurtynę, otwierającą się na ukazany w tle sumarycznie potraktowany pejzaż z polami ryżowymi, zamknięty widniejącymi na horyzoncie płaskimi, bładniebieskimi sylwetkami wulkanów. Kompozycja jest czytelna i harmonijna, jakby rezonując z ukazaną w tej kameralnej scenie harmonią między dwojgiem ludzi, a także między człowiekiem a przyrodą.

W wywiadzie dla „ABC Literacko-Artystycznego” Mystkowski zawarł apologię życia na łonie przyrody i wdzięku rdzennych mieszkańców Preangan: „[...] w górach żyją ‘orang sumda’ [zapis oryginalny], jak ich nazywają po malajsku, t.zn. ludzie sumdajscy [sic]. Ci Sundanezi mieszkają na zboczach gór w chatkach bambusowych, zwanych „kampum” [*kampung*]. Ich gniazda zielono-żółte, ukryte w gąszczu bananów, w noc księżycową nad rzeką – jest to niezapomniany widok dla malarza. Niech pan wierzy, potrafiłem cały dzień przesiedzieć nad wodą, patrząc na kąpiących się Jawańczyków. Toczone ramiona, czysta linia pleców, zaokrąglone piersi, wysmukłe nogi, czekoladowy odcień skóry, ciemno-granatowe oczy”⁷⁶.

W słowach tych obecne jest, podobnie jak w okresie podróży po Bretanii, pragnienie Mystkowskiego znalezienia miejsca, w którym mógłby odpocząć od nadmiernie wyrafinowanego, niewrażliwego na człowieka, nowoczesnego świata zachodniej cywilizacji. Jest jednak zasadnicza różnica pomiędzy bretońskimi akwarelami a *Idyllą w Preanger*, właśnie ze względu na to, czego są manifestacją. W przeciwieństwie do tych pierwszych, kompozycja z Preangan nie jest już jedynie obrazem rzeczywistego miejsca, nasyconym nostalgią, ale przestrzenią, w której Mystkowski wykreował swoją wizję *aurea aetas* w jawajskim kostiumie – odpowiadającą jawajskiemu określeniu *tempo doeloe*, odnoszącemu się do dawnych dobrych dni spokoju i harmonii⁷⁷. Kasper Niehaus w swojej recenzji

⁷⁶ Zdzisław Boncel, *Malarz z malajskiego archipelagu. Rozmowa z polskim malarzem z Jawy*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934 (10 VI) nr 24, s. 4.

⁷⁷ Por. wizję *tempo doele* zawartą w twórczości (głównie epistolarnej) Raden Ajeng Kartini, zmarłej w 1904 r. arystokratki jawajskiej, podkreślającej znaczenie walki o prawa kobiet: Kenji Tsuchiya, *Kartini's Image of Java's Landscape*, „East Asian Cultural Studies” 1986 (III), nr 1–4, v. XXV, s. 59–86.

z wystawy zakończył wzmiankę o tej pracy stwierdzeniem: „a więc malarz był w Arkadii!”⁷⁸ (il. 72).

Jest możliwym, że tworząc *Idyllę w Preanger* Mystkowski reagował na tragedię, która go spotkała – śmierć dziecka. Zwrócił się ku wzorcom odwołującym się do ładu, harmonii i tradycji, z którymi podczas swojego pobytu w Paryżu wielokrotnie miał kontakt, także poprzez twórczość innych artystów ze środowiska École de Paris. Paradoksalnie za sprawą słów krytyka, który zobaczył w parze młodych Jawajczyków z obrazu bohaterów powieści Multatuliego, także w tej pełnej spokoju i ładu jawajskiej Arkadii pojawił się cień śmierci.

3.4.2. „Piękno holenderskiego bogactwa kolonialnego”

„Obrazy, które można zobaczyć współcześnie, to nic innego jak tylko liczne pejzaże (*landschappen*): pole ryżowe (*sawah*) podczas orki, czysta woda płynąca przez pola ryżowe, albo szalas pośród pól; nie zapominajmy o palmach kokosowych albo krzakach bambusa rosnących nieopodal i niebieskawych sylwetach gór w oddali. [...] Wszystko bardzo piękne i romantyczne, niczym raj, przyjemne, przesycone spokojem i ciszą. Te obrazy oznaczają tylko jedno: *mooi-Indië*”⁷⁹.

Określenie *mooi Indië*, czyli dosłownie „piękne Indie”, współcześnie kojarzone jest przede wszystkim z tekstem krytycznym na temat malarstwa autorstwa Sindudarsono Sudjojono, z którego pochodzi powyższy cytat. Susie Protschky pisze wręcz o Sudjojono, że jako jeden z pierwszych w tak ostrych słowach zdecydował się ocenić sztukę tworzoną w Indiach Holenderskich i jej polityczne znaczenie⁸⁰. Warto jednak zwrócić uwagę na wcześniejsze negatywne opinie dotyczące dzieł powstających w kolonialnej Indonezji, przede wszystkim pióra Tielrooy’a. Wspomniany już artykuł *Indië in de schilder -en teekenkunst*⁸¹, był najprawdopodobniej bezpośrednią inspiracją dla Sudjojono. Johann Tielrooy o niemal dwie dekady wcześniej stworzył ironiczną i nieco bezwzględłą syntezę twórczości apologetów indyjskiego krajobrazu, uderzającą tak w samych artystów, jak i w odbiorców ich sztuki, dzięki którym ci pierwsi cieszyli się niesłabnącą popularnością.

⁷⁸ Kasper Niehaus, *Onze Oost gezien door een Pool*, „Telegraaf” 1932 (4 VI).

⁷⁹ Sindudarsono Sudjojono, *Seni lukis kesenian dan seniman*, Aksara Indonesia, Yogyakarta 2000, s. 1. (wydanie I 1946 r.) W latach 1939–1941 eseje Sudjojono ukazywały się w piśmie „Kebudayaan Dan Masjarkat”. Przytoczony cytat otwierający podrozdział podaje także (w tłumaczeniu na angielski) Susie Protschky w *Images of the tropics. Environment and visual culture in colonial Indonesia*, KITLV Press, Leiden 2011, s. 83.

⁸⁰ Susie Protschky, *dz. cyt.*, s. 2.

⁸¹ Johannes Tielrooy, *Indië in de schilder -en teekenkunst*, „Elsevier’s Geillusteed Maandschrift” 1930 (juli-december) nr 2, s. 1–10.

Symbolem złej sztuki stał się w artykule Tielrooy'a przede wszystkim dorobek jednego artysty: „[k]tóż nie znałby Ernesta Dezentjé? [...] Dezentjé maluje *sawah*, woda srebrnawo pobłyskuje, a groble zielenią się; w tle umieszcza górę i ta góra, można na to spokojnie liczyć, będzie ciemnoniebieska; obecna jest obowiązkowa palma, na firmamencie zaś w oddali topnieją tęskne odcienie żółci wraz z poetyczną czerwienią. Pomyślano więc należycie o miękkim, delikatnym nastroju i jeśli pożądanym byłby jeszcze jakiś atrybut, jedno drzewo palmowe więcej czy chatka tubylca, da się to zapewnić. Nie trzeba obawiać się rozczarowania; Dezentjé niezmiennie pozostaje podobny do samego siebie: zawsze poetyczny, zawsze kompletny, zawsze... nieopisanie nudny, słaby w rysunku, nijaki w barwie, pseudo dystyngowany, sentymentalny do mdłości i wszędzie popularny”⁸².

Nietrudno zauważyć, że Sudjojono właśnie od Tielrooy'a zapożyczył wizję malowniczych krajobrazów, będących w zasadzie jedynie „pamiątkami z Indii”⁸³, niemniej to jego esej *Seni lukis Indonesia sekarang dan yang akan datang (Malarstwo indonezyjskie teraz i w przyszłości)*, opublikowany w 1946 roku w zbiorze *Seni lukis, kesenian dan seniman*, ukonstytuował pojęcie *mooi Indië*, funkcjonujące odtąd jako sarkastyczne określenie na dzieła artystów, przede wszystkim europejskich, tworzone w Indiach Holenderskich⁸⁴.

Sam termin w kontekście przedstawiania elementów indyjskiego krajobrazu pojawiał się już wcześniej; w niderlandzkiej prasie kolonialnej Indonezji w pierwszych latach XX wieku zachowały się reklamy kalendarzy zatytułowanych „*Schoon Indië*”, prezentujących „piękno Indii Holenderskich”⁸⁵, oraz widokówek z serii „*Mooi Insulinde*”. Bardziej bezpośredni związek ze sztukami plastycznymi miało użycie tego terminu przez Fredericusa du Chattela, holenderskiego artystę, który przebywał w Indiach Wschodnich przed I wojną światową. Po powrocie do Europy wystawił swoje prace z tego okresu w Dordrechcie w studiu *Pictura* oraz w haskim stowarzyszeniu artystycznym i studio *Pulchri*. W 1913 roku ukazał się album zawierający plansze z dwunastoma jego akwarelami, zatytułowany *Mooi Indië: Afbeeldingen in Kleuren van Twaalf Aquarellen*. Publikacja ta miała trzy wydania od 1913 do 1931 roku⁸⁶. Termin *Mooi Indië*, choć nie został włączony w żaden zwarty system nazewnictwa dotyczącego sztuki tworzonej w środowi-

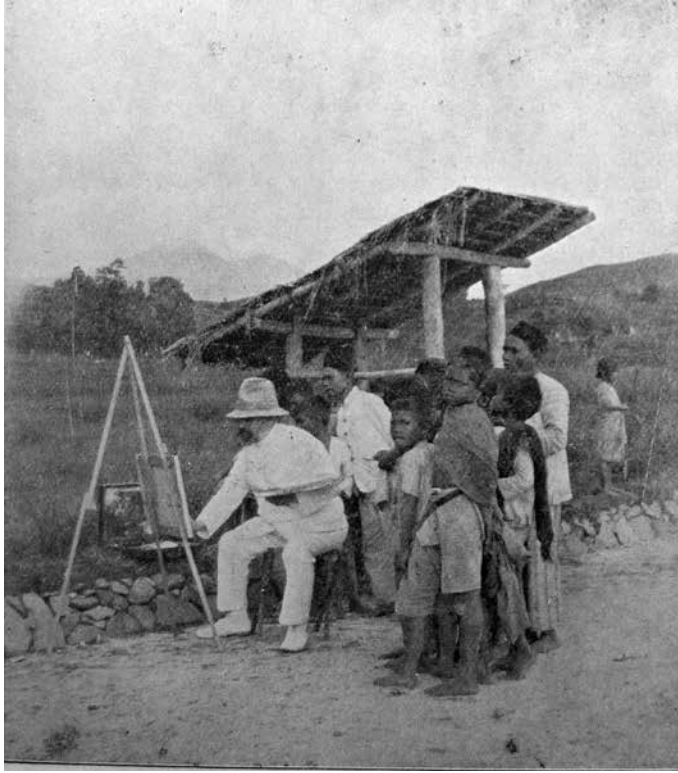
⁸² *Tamże*, s. 6.

⁸³ *Tamże*, s. 7.

⁸⁴ Por. M. Agus Burhan, *Perkembangan seni lukis Mooi Indië sampai PERSAGI di Batawia, 1900–1942*, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta 2014, m.in. s. 4 oraz 33–35.

⁸⁵ Reklama zamieszczona m.in. w „*Sumatra Post*” 1904 (1 XI). Wydawano także kalendarze „*Mooi-Nederland*”, czyli „*Piękna Holandia*”, zresztą ze zdjęciami tego samego fotografa J. [imię nieznane] Hallermannna.

⁸⁶ Matthew Jon Cox, *The Javanese self in portraiture from 1880–1955*, rozprawa doktorska obroniona na Uniwersytecie w Sydney, 2015 r., wersja elektroniczna dostępna na serwisie Uniwersytetu: <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/16310> [dostęp 12.05.2017], s. 96.



Il. 73.

Frans Bakker podczas pracy w plenerze na Sumatrze. Reprodukacja za katalogiem wystawy: *Delische Kunstkring, Tentoonstelling van schilderijen en aquarellen vervaardigd door Frans Bakker, [Medan] 1929*

skach artystycznych kolonii ani powiązany z konkretnym gatunkiem w sztuce, sporadycznie pojawiał się na określenie malowniczych przedstawień pejzażu Indii Holenderskich, zarówno w malarstwie, jak i fotografii. Pod koniec drugiej dekady XX wieku nazwę tę nadano serii artykułów ukazujących się w popularnym magazynie „Reflector”. Wykorzystał je także Leo Eland, tytułując tak wystawy swoich prac, zaprezentowane w Europie w latach 1921 i 1922. Od czasów krytyki Sudjojono termin ten stał się synonimem sztuki Indii Holenderskich, kojarzonym zwłaszcza z malarstwem pierwszej połowy XX wieku i określoną tematyką, czyli przede wszystkim pejzażem i portretem (il. 73).

Sudjojono nadał określeniu *mooi Indië* pejoratywne znaczenie, jednocześnie budując w swoim tekście nową chronologię sztuki, odpowiadającą z jednej strony jego własnym nacjonalistycznym poglądom, z drugiej wpisującą się w dyskurs polityczny niepodległej Indonezji. Krytyce poddał nie tylko Europejczyków, ale wszystkich, którzy jego zdaniem tworzyli idylliczne i podkreślające egzotykę obrazy. Do tego grona zaliczał również rodzimych malarzy, takich jak nieżyjący już w tamtym czasie Raden Mas Pirngadie (zmarł w 1936 roku), pochodzący z jawajskiej arystokracji, który rysunku oraz malarstwa uczył się od przebywających w Holenderskich Indiach Wschodnich artystów-obcokrajowców. Bez wąt-



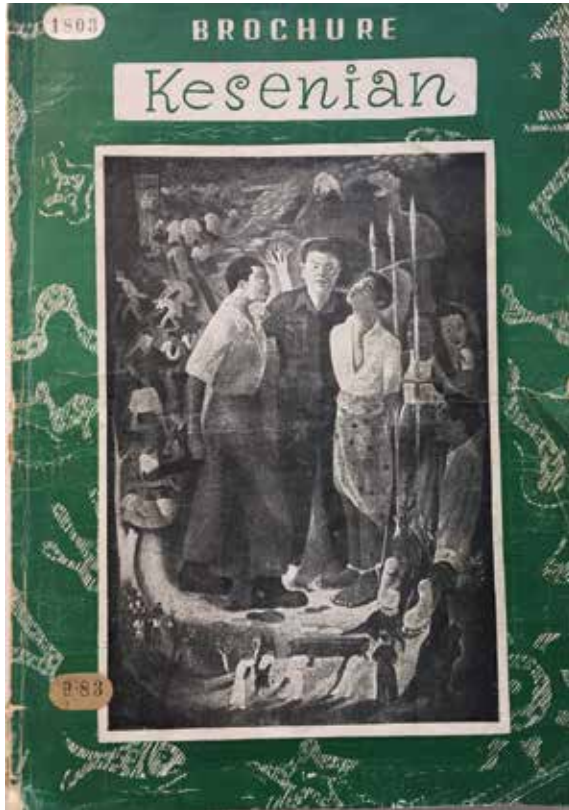
Il. 74. Frederik Kasenda, *Pole ryżowe* (data nieznana), olej na płótnie naklejonym na deskę, kolekcja prywatna

pienia w kręgu tym znajdował się również inny artysta indonezyjski, działający w Surabai Frederik Kasenda (Kasenda) (il. 74), w którego twórczości można odnaleźć bezpośrednie odwołania do obrazów Pirngadiego, du Chattela czy Elanda, a częściowo także Dezenjé. Krytyki nie uniknęli nawet malarze z pokolenia Sudjonono, jak Basuki Abdullah, syn jednego z najbardziej znanych jawajskich artystów, urodzonego w tym samym roku co Pirngadie – Abdullaha Suriosubroto⁸⁷. Sudjonono, który był uczniem Pirngadiego⁸⁸ uważał, że utrzymane w konwencji realistycznej przedstawienia, zwłaszcza pejzażu kolonii, jakie tworzyli zarówno jego nauczyciel, jak i podobni mu artyści naśladowujący malarzy europejskich, niezależnie od talentu ich twórców powinny zniknąć ze sztuki mającej wyrażać ideały niepodległego narodu indonezyjskiego⁸⁹. Malarstwo miało, jego

⁸⁷ Zjadliwa krytyka Sudjonono pod adresem Abdullaha Basukiego mogła, przynajmniej w pewnym stopniu, wynikać z pochlebnych uwag, z jakimi w prasie spotykała się twórczość tego artysty. Basuki został między innymi określony – przesadnie – „Raden Salehem XX wieku”, G.H. von Faber, *Naar een nieuwe Indonesische schilderkunst. Over Basuki Abdullah en de jongeren*, „Locomotief” 1949 (14 XII).

⁸⁸ Informacja umieszczona w katalogu wystawy bawaskiego Kunstkringu, a więc najprawdopodobniej podana przez samego artystę. Bataviasche Kunstkring, *Vrije Tentoonstelling Indische Schilders*, 24 Februari – 5 Maart 1939 [Batavia, 1939], s. 12.

⁸⁹ Warto przypomnieć, że w recenzji z wystawy młodych artystów związanych z Persagi, Godfried Hariowald von Faber, pochodzący z Surabai dziennikarz holenderskiego pochodzenia napi-



Il. 75.
Okładka „Brochure Kesenian”, 1949 r.
Na okładce praca Soedibio, *Kekau penduduk Jogja* (*Do was, mieszkańcy Yogyakarta*)

zdaniem, odbijać prawdę, w której najpełniej wyraża się piękno. Zarazem poszukiwał w sztuce pierwiastka indonezyjskiego, swoistego stylu narodowego, który miał jedynie inspirować się przeszłością, kierując się ku przyszłości.

23 października 1938 roku w Batawii powołane zostało Persagi (Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia – Stowarzyszenie Malarzy Indonezyjskich). Oprócz Sudjojono należało do niego około dwudziestu artystów, w tym bracia Agus i Otto Djaya, Surono (Soerono), Ramli, Abdul Salam i jedyna w tym gronie kobieta – Emiria Sunassa (Soenassa). Przybyli do Batawii z różnych obszarów kolonii, wywodzili się z różnych środowisk, nie wyznawali jednej religii. Łączyło ich jednak przekonanie o konieczności zbudowania nowej Indonezji⁹⁰ i wiara, że sztuka może służyć ideałom niepodległego, zjednoczonego kraju. Niektórzy uczyli się już malarstwa lub pracowali w biurach reklamowych i architektonicz-

sał w lokalnym dzienniku: „Charakterystyczne jest ich przywiązanie do Zachodu”. G.H. von Faber, *dz. cyt.* Faber wskazywał również na brak samokrytycyzmu oraz niedostatki techniki, pomimo niewątpliwego talentu oraz „siły przekonywania” ich prac.

⁹⁰ Persagi uważano nawet za organizację nacjonalistyczną. Amir Sidharta, *S. Sudjojono. Visible Soul*, Museum S. Sudjojono, Jakarta 2006, s. 37.

nych, lecz podczas pierwszych miesięcy, które spędzali na wspólnej pracy, zrezygnowali z relacji nauczyciel – uczeń. Czytali pisma poświęcone sztuce i konfrontowali się z oryginalnymi dziełami, które mogli zobaczyć na wystawach, w tym przede wszystkim w kolekcji Regnaulta (il. 75).

Po ponad roku zdecydowali się wystosować prośbę o możliwość urządzenia wystawy w budynku Kręgu, która została jednak odrzucona przez Jeanne de Loos-Haaksman, bez oglądania którejkolwiek z przygotowywanych prac. Dlatego w kwietniu 1940 roku pierwsza wystawa prac malarzy indonezyjskich zaprezentowana została w sali wydawnictwa Kolff, gdzie pracował Surono, członek Persagi i uczeń van Velthuyusena⁹¹. Dopiero rok później, w maju 1941 roku, artyści ci wystawili swoje obrazy pod auspicjami batawskiego Kręgu.

Pisząc swój manifest na temat sztuki Sudjojono uznał, że pierwszym malarzem indonezyjskim był Raden Saleh, przy czym od jego śmierci aż do założenia Persagi powstawały jedynie prace należące do kategorii *mooi Indië*. Jego zdaniem, z racji swojego związku z kolonialnymi elitami, do których przynależność określały – w dużym uproszczeniu, choć nie zawsze w sposób kategoryczny – rasa i status społeczny, były to dzieła, których nie tylko nie należy uznawać za część sztuki indonezyjskiej, ale także pozbawione wartości artystycznych. Charyzma i talent Sudjojono do posługiwania się tak pędzlem jak piórem sprawiły, że jego pogląd stał się dominujący. Gdy Claire Holt podjęła się badań nad sztuką indonezyjską, przyjęła tę narrację jako niewymagającą żadnej korekty ani krytyki. Jej praca *Art in Indonesia. Continuities and change*, opublikowana w 1967 roku, podtrzymała więc, a poprzez swoją popularność nawet ugruntowała takie postrzeganie dziejów twórczości artystycznej na tym obszarze⁹². Opracowanie to stanowiło bazę dla wielu badaczy zajmujących się sztuką Indonezji. Jednak ostatnie lata przynoszą bardziej krytyczną refleksję nad nim, jako utrwalającym obraz dziejów sztuki, w którym pewne obszary bądź zagadnienia są nadal ignorowane⁹³.

⁹¹ Jednak np. Sudjojono wystawiał już wcześniej, m.in. pokazując swoje prace na wystawie batawskiego Kręgu w 1939 r. *Bataviasche Kunstkring, Vrije Tentoonstelling Indische Schilders*, 24 Februari – 5 Maart 1939 [bez daty i miejsca wydania].

⁹² Claire Holt, *Art in Indonesia. Continuities and change*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 2006.

⁹³ Podobnie uważa Cox, w konkluzji swojej rozprawy pisząc o „czarnej dziurze” lat 1880–1930, czyli od śmierci Saleha do początków działalności Sudjojono, która powstała w dyskursie o historii sztuki w Indonezji jako efekt publikacji właśnie pracy Sudjojono, Matthew Jon Cox, *dz. cyt.*, s. 218. Nawet w badaniach twórczości członków-założycieli Persagi zwracają uwagę nierówności i napięcia pomiędzy artystami. W tym kontekście pouczające są przede wszystkim badania Heidi Arbuckle dotyczące życia i twórczości Emirii Sunassy: *Performing Emiria Sunassa. Reframing the Female Subject in Post/colonial Indonesia* – nieopublikowana rozprawa doktorska obroniona w Asia Institute and the Department of History, Gender Studies, The University of Melbourne, Australia, 2011 r. Dziękuję autorce za możliwość zapoznania się z tą pracą.

W publicystyce Sudjojono artyści działający w Indiach Holenderskich od czasów Saleha aż do powstania Persagi uznani zostali za zbiorowość w zasadzie pozbawioną indywidualności, sprzyjającą kolonialnej opresji i niewartą głębszych analiz. Nie miało przy tym znaczenia, czy dany twórca pochodził z Europy, miał korzenie zarówno europejskie, jak rdzenne (jak np. Sayers, Dezentjé, van Velthuysen), czy też, jak Mas Pirngadie, był Jawajczykiem, ponieważ w opinii Sudjojono ich aktywność w czasach poprzedzających niepodległość Indonezji była możliwa właśnie dzięki istnieniu systemu nierówności i wyzysku. Artystów łączyła więc wspólnota pewnego sposobu patrzenia na świat, związana bardziej z pozycją społeczną niż rasą. Tym samym Mas Pirnagie stawałby się bliższy Dezentjé niż Sudjojono, ponieważ należąc do arystokracji jawajskiej przywoływał i podtrzymywał w swojej twórczości wizję Indii Holenderskich opierającą się na przywiązaniu do przeszłości, często mitycznej, ignorując współczesne sobie obrazy rzeczywistości pełnej przemocy i wyzysku⁹⁴. Podobnie Dezentjé, który kreował poprzez swoje pejzaże nieistniejący świat Jawy jako idyllicznej krainy.

Do pewnego stopnia taka analiza była trafna, ponieważ niezależnie od osobistych poglądów na kwestię kolonialną, większość artystów unikała w swoim malarstwie przedstawień brzydoty, biedy, obszarów styku kultur i samych konfliktów pomiędzy tymi kulturami. W ich twórczości zazwyczaj nie pojawiają się tematy dotyczące napięć oraz nierówności, często brakuje także elementów kojarzonych z kulturą bądź cywilizacją Zachodu. Krajobraz, popularny jako temat przez cały okres kolonialny, przyoblał wyobrażenia Europejczyków o kolonii w określone formy i kolory⁹⁵.

„Pamiętki z Indii, oto wszak wszystko, co wytwarzają tacy malarze”⁹⁶, pisał Tielrooy, wymieniając tych, których prace, w przedwienstwie do dzieł Paulidessa, Agerbeeka, Spiesa, Jana Franka i Ouborga, uznał za słabe. Oprócz Dezentjé ostrze jego krytyki trafiło wielu uznanych w bawaskim Kręgu artystów, m.in. Sayersa, Wichersa, Homberga i van Velthuysena. Skierował swoją uwagę także na Mystkowskiego, jednak opinia o polskim malarzu, w przeciwieństwie do pozostałych, nie była tak jednoznaczna i jego prace uznane zostały za „niepozbacone siły”⁹⁷. Niemniej były popularne wśród nabywców, a Tierlooy wydawał się łączyć powszechne uznanie z niebezpieczeństwem tworzenia obrazów sprzyjających gustom odbiorców. Rzeczywiście, dzieła przedstawiające Indie Holenderskie oraz ich mieszkańców często kupowały osoby wracające do Europy po dłuższym pobycie w kolonii i turyści, ofiarowywano je także w prezencie. Niektóre

⁹⁴ Cox pisze o odwoływaniu się przez jawajskich artystów do tradycji *adiluhung* – jawajskiego złotego wieku. Matthew Jon Cox, *dz. cyt.*, s. 219–220.

⁹⁵ Susie Protschky, *dz. cyt.*, s. 9.

⁹⁶ Johannes Tielrooy, *dz. cyt.*, s. 7.

⁹⁷ *Tamże*.

z nich powielano w formie kart pocztowych, jak miało to miejsce w przypadku pracy *Boedha-beeld Tegal, Java*, holenderskiego artysty Kuno Schweersa, wydanej przez Hôtel des Indes pod koniec lat dwudziestych lub w latach trzydziestych XX wieku. Obok powstałych na przełomie drugiej i trzeciej dekady, a więc mniej więcej w tym samym okresie, projektów Jana Laviesa, obejmujących pocztówki, plakaty, karty menu i reklamy oraz plakatów Johanna von Steina, przedstawienie Schweersa pozostaje do dziś jednym z najbardziej rozpoznawanych.

Zdaniem Susie Protschky, tego rodzaju prace „nie tylko odbijały, ale w rzeczywistości konstituowały społeczny, polityczny i ekonomiczny imperializm holenderski. Europejskie przedstawienia indyjskich pejzaży stanowiły nie dekoracyjny fresk, ale kamień węgielny kolonialnej kultury [...]”⁹⁸. Kreowały określony obraz kolonii i z tego między innymi powodu trzeba patrzeć na nie jak na znaczącą broń kolonialnej propagandy. Kontakt z nimi budził w Europejczykach także zainteresowanie zamorskim terytorium Holandii, popularyzując podróże i konsumpcję pochodzących z niego dóbr⁹⁹. Znalazło to swoje odbicie w pierwszym Pawilonie Holenderskim na Wystawie Kolonialnej w 1931 roku, gdzie jedną z największych przestrzeni przeznaczono na promocję turystyki. Znamienne, że była to turystyka skierowana na Jawę, choć w ciągu najbliższych kilkunastu miesięcy, pod wpływem zaprezentowanych w Paryżu atrakcji, tendencja uległa zmianie i jednym z głównych celów wypraw do Indii Wschodnich stała się Bali. Turyści podróżujący do kolonii jechali tam mając ugruntowane już wyobrażenie czego chcą doświadczyć, także w warstwie wizualnej. To wykreowanie w myślach obrazu celu podróży, prymarne w stosunku do fizycznego przemieszczenia się, nie jest oczywiście związane jedynie z kolonialną Indonezją.

W jednej z najbardziej znanych relacji z wyprawy z Paryża do Jerozolimy, opublikowanej na początku XIX wieku, Chateaubriand pisał: „Pojechałem, aby szukać obrazów [...]”¹⁰⁰. Także we wstępie do paryskiej wystawy Mystkowskiego znalazły się podobne słowa. André Warnod wskazywał, że jawańskie prace polskiego artysty „są tak sugestywne, że zachęcają do podróży”¹⁰¹. Redaktor „Actueel Wereldnieuws” dopowiadał zaś: „To tacy artyści jak Mystkowski, Sayers czy

⁹⁸ Susie Protschky, *dz. cyt.*, s. 2.

⁹⁹ Por. *tamże*, s. 18; Rainer Fabian, Hans-Christian Adam, *Masters of early travel photography*, Thames and Hudson, London 1983, s. 338; Leo Haks, Steven Wachlin, *Indonesia. 500 early postcards*, Archipelago Press, Singapore 2004, s. 24.

¹⁰⁰ François-René de Chateaubriand, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, PIW, Warszawa 1980, s. 5. Zob. też analizę stwierdzenia Chateaubrianda w kontekście pielgrzymek artystycznych: Gabriela Świtek, „*Pojechałem szukać obrazów*. Symboliczne geografie artystycznych pielgrzymek”, [w:] Ryszard Kasperowicz, Jacek Jaźwierski, Marcin Pastwa (red.), *Podróże artystyczne. Artysta w podróży*, Tow. Naukowe KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 2010, s. 283–305.

¹⁰¹ *Exposition orientale de Java par Mystkowski, Palais de Marbre, Paris 27 V – 10 VI 1931*, wstęp André Warnod.



Il. 76. Czesław Mystkowski, *Pola ryżowe na Jawie*, lata trzydzieste XX wieku, olej na płótnie, 24 x 33 cm, kolekcja prywatna

Gabrielle Ferrand poprzez swoje dzieła tworzą najpiękniejszą propagandę piękna Insulinde, więc ich pracy nie sposób nie docenić¹⁰².

Obrazy Holenderskich Indii Wschodnich należały do innego porządku niż przedstawienia szeroko rozumianego „Zachodu”. Skodyfikowane ujęcia odmienne dla Europy i kolonii, funkcjonowały na zasadzie *consensus communis*, prowadząc do niemal całkowitego wyeliminowania w tych ostatnich takich elementów związanych z cywilizacją zachodnią, jak urządzenia mechaniczne, fabryki i europejska moda, a także nierdzenni rezydenci. Motywy z tego korpusu wypełniały z kolei magazyny ilustrowane i podejmowane były w fotografii. Lecz tam również zauważalna była, wskazana przez Edwarda Saída, oczywista różnica w podziale władzy sprawowanej nad obrazem lub opisem. To „Europa” wyrażała, poprzez słowa i obrazy, „nieeuropejską” przestrzeń i jej mieszkańców¹⁰³.

¹⁰² Czesław [sic] Mystkowski, „Actueel Wereldnieuws” 1931 (19 IX) nr 38, (na podstawie wycinka prasowego, bez numeru strony). Termin „Insulinde” odnosi się do Holenderskich Indii Wschodnich.

¹⁰³ Edward Saïd, *Orientalizm*, Zysk i S-ka, Poznań 2005, m.in. s. 55, 100.

Należy jednak pamiętać, że poczucie wyobcowania w zindustrializowanym świecie i chęć ucieczki od wysoko uprzemysłowionych terenów, któremu towarzyszyło przekonanie o pierwotnej niewinności życia społeczeństw lub grup wydających się funkcjonować poza cywilizacją, nie było niczym nowym dla artystów, nie ograniczało się również do obszarów pozostających w zależności kolonialnej¹⁰⁴.

Władysław Jaworska, opisując bretońskie wyprawy artystów, zauważała: „Znużenie Paryżem staje się pod koniec XIX w. objawem powszechnym”¹⁰⁵. Przy czym oczywiście znużenie to nie jest wyjątkowe tylko dla mieszkańców Francji. W wielu twórcach budziło ono potrzebę poszukiwań miejsc, w których mogliby żyć bez pośpiechu i zgiełku. W kulturze polskiej poszukiwania te doprowadziły między innymi do narodzin mitów Zakopanego i Huculszczyzny¹⁰⁶. W obydwu przypadkach, tak jak w wyobrażeniach Indii Holenderskich, wyodrębniona grupa etniczna bądź kulturowa, zamieszkująca pewien obszar, dostarczała inspiracji dla rozwoju fantazmatów o ziemskim Edenie, życiu w bliskości przyrody i pozornym braku wpływów współczesnego świata (il. 76).

¹⁰⁴ Także sam Said zauważał, że opozycją dla chęci dominacji nad „innym/obcym” jest chęć jego zrozumienia. *Tamże*, s. 13. Zob. również „Posłowie” z 1995 r. i krótką odpowiedź autora na krytykę, *tamże*, s. 452–483. Krytyka *Orientalizmu*, m.in. w: John M. MacKenzie, *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester University Press, New York 1995; Ibn Warraq, *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism*, Prometheus Books, New York, 2007.

¹⁰⁵ Władysława Jaworska, *W kręgu Gauguina. Malarze Szkoły Pont-Aven*, PIW, Warszawa 1969, s. 99.

¹⁰⁶ O mitologizacji Zakopanego zobacz m.in. Adrianna Dominika Sznapić, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1800 do 1914 roku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009, o Huculszczyźnie – Agnieszka Jankowska-Marzec, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Universitas, Kraków 2013.

ROZDZIAŁ 4.

Między Indiami Wschodnimi a Europą, 1933-1936

4.1. Kryzys światowy i zmiany w sztuce Indii Holenderskich na początku lat trzydziestych XX wieku

Listy pasażerów publikowane w dziennikach wydawanych w Indiach Holenderskich pozwalają ustalić, że 30 listopada 1932 roku Corry i Czesław wypłynęli statkiem Sibajak z Rotterdamu do Batawii¹, do domu przy Tjikinie 43 wrócili więc w pierwszych dniach stycznia 1933 r.

Chociaż Mystkowski przebywał w Europie zaledwie kilkanaście miesięcy, obraz sztuki tworzonej i wystawianej w Indiach Holenderskich zaczął w tym czasie ulegać zauważalnym przemianom. Euforia i rozmach przygotowań do udziału w Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 roku przyćmiły odczuwalne już skutki zapoczątkowanego przez krach na Wall Street światowego kryzysu, który w następnych latach odcisnął się także na wielu sferach życia w kolonii. Oparta na eksporcie miejscowa gospodarka, w końcu lat dwudziestych XX wieku będąca u szczytu swojego rozkwitu, okazała się szczególnie wrażliwa na niekorzystną sytuację na rynkach międzynarodowych i początek lat trzydziestych zaznaczony został pogłębiającym się spadkiem wartości towarów eksportowanych oraz lawinowo rosnącym deficytem; w 1933 roku ceny produktów przeznaczonych na eksport osiągnęły jedynie 35% wysokości z 1929 roku². Jednocześnie rynek

¹ Listy pasażerów m.in. z „Algemeen Handelsblad” 1932 (1 XII) „Sumatra Post” 1932 (23 XII); „Nieuws van den Dag” 1932 (28 XII); „Indische Courant” 1932 (31 XII). Zapis nazwiska we wszystkich wymienionych: „Mystkowski”.

² William Joseph O'Malley, *Indonesia in the Great Depression. A study of East Sumatra and Jogjakarta in the 1930s*, Cornell University, 1977 (rozprawa doktorska), s. 62. Mikrofilm rozprawy dostępny na serwisie ProQuest Dissertations Publishing: <https://search.proquest.com/docview/302837271/> [dostęp 12 II 2017]. O spadku cen na eksportowane produkty i skutkach kryzysu pisze także Merle Calvin Ricklefs, *A History of modern Indonesia since c. 1200*, Stanford University Press, Stanford, California 2001, s. 233–235, jednak bez podania źródeł poszczególnych danych, ograniczając się do ogólnego wskazania polecanych publikacji. Sądząc po zamiesz-

towarów importowanych do Indii Holenderskich w ciągu zaledwie trzech lat został zdominowany przez Japonię, ograniczając tym samym w znacznym stopniu import do kolonii produktów z Holandii i innych krajów europejskich³.

Chwilowemu załamaniu uległ także popyt na obrazy, przy czym towarzyszyło mu coraz silniej odczuwane przez niektórych artystów znużenie dominującą konwencją. W latach trzydziestych śmieiej zaczęto poszukiwać nowych środków wyrazu, tak w sztukach plastycznych, jak architekturze i wyposażeniu wnętrz. Styl art déco pojawiał się w projektach architektonicznych, rzemieśle i grafice w Indiach Holenderskich od wczesnych lat dwudziestych XX wieku, natomiast w latach trzydziestych popularne magazyny ilustrowane głosiły modę na prostotę, opartą na jeszcze dalej posuniętym minimalizmie⁴. Gilbert Hamonic nurt ten słusznie łączy z nową (nowoczesną) wrażliwością – *la sensibilité moderne*⁵.

Podobnie w malarstwie w kolonii do głosu dochodziły coraz silniej akcentowana dążność do syntezy, operowanie szerokimi, intensywnymi plamami barwnymi, szkicowość rysunku, odchodzenie od bezwzględnego realizmu, a w przypadku niektórych artystów także abstrakcja, surrealizm i kubizm, albo kubizowanie. (il. 77, 78). Manifestacją tych poszukiwań była wystawa otwarta w budynku batawskiego Kręgu 25 listopada 1932 roku, zaledwie miesiąc przed powrotem Mystkowskiego na Jawę. Pokazano tam obrazy m.in. Anity Rambonnet Daponte (da Ponte), Adolfa (Dolfa) Breetvelta i Pieta Ouborga, wskazujące na obszary zainteresowań artystycznych do tej pory nieobecne w pracach wystawianych w Batawii⁶.

Eksperymenty z formą (silna kubizacja u Daponte i Breetvelta, abstrakcja u Ouborga) oraz z materiałami (praca Daponte była portretem wykonanym techniką olejną, z wykorzystaniem metalu jako podłoża), stanowiły wyzwanie dla

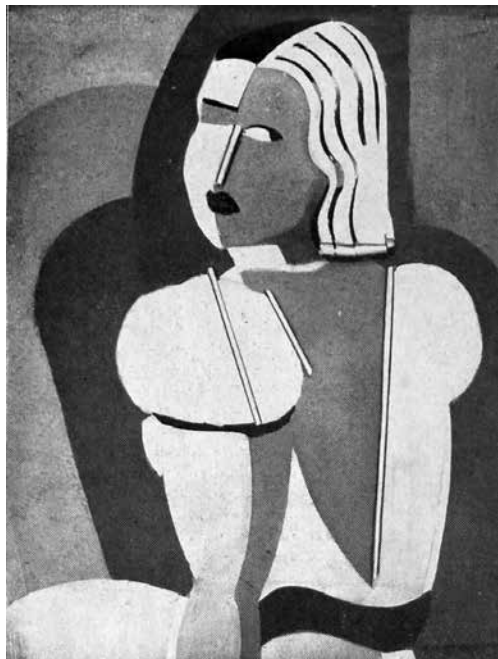
czonych wskaźnikach procentowych, przy omawianiu kryzysu w kontekście cen eksportu produktów z kolonii korzystał z rozprawy doktorskiej O'Malley'a, którą wymienił jako wartościową pozycję dotyczącą tego zagadnienia.

³ William Joseph O'Malley, *dz. cyt.*, s. 97, przypis 49. Dominacja Japonii w imporcie towarów do Indii Wschodnich oznaczała także zmianę jakości części sprowadzanych produktów.

⁴ Zarazem w tym czasie powstaje najbardziej luksusowa i ekstrawagancka prywatna budowla w Indiach Holenderskich, czyli słynna willa „Isola”, zbudowana w okolicach Bandungu. Zaprojektowana przez Charlesa Wolffa Schoemakera dla niegdysiejszego przyjaciela van Velthuysena i twórcy pierwszej indyjskiej agencji prasowej i telegraficznej „Aneta”, Dominique'a Willema Berretty'ego, który w chwili ukończenia prac, w 1933 roku, był już na krawędzi upadłości finansowej. Trudno ocenić, czy koszty, jakie poniósł w związku z tą inwestycją, doprowadziłyby do jego bankructwa, ponieważ 21 grudnia 1934 roku Berretty zginął w wypadku lotniczym. Na temat samej willi C.J. [Jan] van Dullemana, *Tropical Modernity. Life and Work of C.P. Wolff Schoemaker*, SUN, Amsterdam 2010, przede wszystkim strony s. 133–153.

⁵ Gilbert Hamonic, *L'Art Déco en Indonésie. Un imaginaire de la modernité*, „Archipel” 2007, nr 1 (73), s. 79., s. 79.

⁶ H.v.V. [Henry van Velthuysen], *Indische schilders. De Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, „d'Oriënt” 1932 (10 XII) nr 50, s. nlb., il.



Il. 77. Anita Rambonet Daponte, *Portret pani J.*, olej na metalu. Reprodukacja za: H.v.V. [Henry van Velthuysen], *Indische schilders. De Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, „d'Oriënt” 1932 (10 XII) nr 50, s. nlb.



Il. 78. Adolf Breetvelt, *Praczkі (Waschvrouwen)*. Reprodukacja za: H.v.V. [Henry van Velthuysen], *Indische schilders. De Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, „d'Oriënt” 1932 (10 XII) nr 50, s. nlb.

publiczności przyzwyczajonej do przedstawień w konwencji realistycznej. Nie należy dziwić się ostrożnemu podejściu krytyków i widzów do tych przemian, skoro niełatwe w odbiorze wydawały im się cztery lata wcześniej nawet niektóre paryskie akwarele Mystkowskiego.

Nowe prądy w sztuce tworzonej w Holenderskich Indiach Wschodnich wspierał Johannes Tielrooy, mieszkający od kilku lat w Bandungu autor słynnego artykułu, który spowodował wstrząs w środowisku батаwskich artystów, w trakcie zaciętej polemiki dotyczącej Pawilonu Holenderskiego na Wystawę Kolonialną w Paryżu, prowadzonej na łamach prasy kolonialnej. Do kręgu znajomych Tielrooy'a zaliczali się zarówno wystawiający w 1932 roku w Batawii Breetvet, jak i Ouborg⁷. Zdaniem van Brakela w przypadku tego ostatniego głębsze zainteresowanie abstrakcją, czego efekt zaprezentował na tej wystawie, wiązało się z jego podróżą do Europy w 1931 roku i możliwością zobaczenia prac m.in. Joana

⁷ Wskazuje na to m.in. obszerna korespondencja między Tielrooy'em a artystami. Zob. RDK-Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (Holenderski Instytut Sztuki), Haga, Archief Johannes B. Tielrooy (1930–1953), NL-HaRKD-0552.

Miró⁸. Jak sam jednak zauważa, Ouborg już wcześniej miał kontakt z reprodukcjami dzieł surrealistów. Wskazują na to także prace powstałe przed 1931 rokiem, z których część nawiązuje do twórczości Giorgio de Chirico (m.in. kompozycja *Moment od contemplation*, c. 1916). Van Brakel uważa zarazem, że Ouborg, Rambonnet, a później także Breetvelt są wyjątkami na tle pozostałych artystów czynnych w kolonii⁹. Badacz tym samym przychylił się do słów Tielrooya, który pisał: „[...] P. Ouborg, Jan Frank i A. Breetvelt. Tylko oni, wedle znanych mi informacji, liczą się z tym, co dzisiejsze malarstwo europejskie uznaje za ideał. Ich styl jest młodo-europejski, ponieważ ich najgłębsza istota ma europejskie korzenie lub, jeśli nawet nie w pełni, są wszak uformowani przez najnowszą Europę”¹⁰.

Rzeczywiście, ich prace w najbardziej jaskrawy sposób ukazują tendencje europejskiej sztuki odbijające się w plastyce w kolonii i spośród analizowanych tu artystów tylko oni podejmowali się tak dalece eksperymentowania z formą, w tym zerwania z figuracją¹¹. Jednak samo pojawienie się tego zjawiska w latach trzydziestych było przejawem szerszych zmian, stopniowo przekładających się również na to, jaka sztuka była coraz częściej pokazywana – także poprzez reprodukcje i zdjęcia – publiczności w Holenderskich Indiach Wschodnich w ostatniej dekadzie przed II wojną światową.

W latach trzydziestych w prasie ukazującej się w kolonii zaczęto zamieszczać reprodukcje dzieł odzwierciedlających nowe tendencje artystyczne (choć nadal była to niemal wyłącznie sztuka figuratywna), jak również – znacznie częściej niż wcześniej – rdzennego rzemiosła i sztuki, zwłaszcza z Bali, w tym rzeźby, o wydłużonych syntetyzujących formach. Popularność sztuki balijskiej wiązała się przede wszystkim z sukcesem Holenderskiego Pawilonu na Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 roku. Grupy taneczne i muzyka z Bali wywarły wówczas ogromne wrażenie na zwiedzających, przekładając się na wzrost liczby turystów, którzy zapragnęli zobaczyć wyspę. Swoistym refleksem tego zachwytu, jaki balijska sztuka wzbudziła w Europie, stało się spopularyzowanie jej także – paradoksalnie – w samych Holenderskich Indiach Wschodnich, w szczególności na Jawie. Przed 1931 roku przedstawiciele środowiska Kręgów w Batawii mieli już

⁸ Koos van Brakel, „The East Indies and Surrealism”, [w:] Meta Knol i inn. (ed.), *Beyond the Dutch. Indonesia, the Netherlands and the Visual Arts, from 1900 until now*, KIT Publishers, Amsterdam Utrecht 2009, s. 62.

⁹ Koos van Brakel, „Beautiful Indies Paintings. A colonial medium?” [w:] Meta Knol i inn. (ed.), dz. cyt., s. 53.

¹⁰ Johannes Tielrooy, *Indië in de schilder-en teekenkunst*, „Elsevier's Geillusteed Maandschrift” 1930 (juli-december) nr 2, s. 8.

¹¹ We wstępnie do monografii Ouborga autorki piszą, że artysta, chociaż za swojego życia nie doczekał się uznania, odegrał wybitną rolę w rozwoju powojennego holenderskiego ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Leonie ten Duis, Annelies Haase, *Pieter Ouborg: schilder = painter*, SDU Uitgeverij, The Hague 1990, s. 6.

okazję oglądać wystawy malarstwa, rysunku i grafiki tworzonych na sąsiedniej wyspie przez przybywających tam artystów. Dobrze znane były także wyroby tamtejszego rzemiosła artystycznego. Świadczyły o bogactwie i barwności tradycji i kultury balijskiej, ale jednocześnie z perspektywy Weltevreden trudniej było oceniać je w oderwaniu od różnorodności pozostałych kultur wchodzących w skład holenderskiej kolonii. Stanowiły zatem coś, co przez swoją oczywistość w mniejszym stopniu przyciągało uwagę. Zwłaszcza, że to sztuka i kultura Jawy uważane były za najbardziej wyrafinowane, a tym samym warte poznania. Tymczasem na Wystawie Kolonialnej 1931 wielokulturowy tygiel, jaki tworzyły Holenderskie Indie Wschodnie, stał się doskonałym tłem, na którym wyselekcjonowane na potrzeby europejskich odbiorców i starannie zaprezentowane balijska kultura i sztuka mogły zabłysnąć.

Tendencjom tym sprzyjała również organizacja, w latach 1935–1939, cyklu corocznych wystaw z kolekcji P.A. Regnaulta, powoli wpływając na przemiany stylistyczne, zazwyczaj jednak nie łącząc się z przewartościowaniem podejmowanych tematów – to w malarstwie nastąpi za sprawą indonezyjskich artystów z kręgu Sindudarsono Sudjojono i założonego w 1938 roku w Batawii stowarzyszenia Persagi. Przykładem jest twórczość wspomnianej już Anity Rambonnet, eksperymentującej zarówno z formami kubistycznymi, surrealizmem, jak też Nową Rzeczowością. W projekcie okładki do napisanego przez siebie romansu detektywistycznego *De Moord in het Berghotel*, który został wydany pod pseudonimem Jan Palet w 1934 roku¹², Rambonnet ukazuje w istocie sztampowy pejzaż jawajski z polami ryżowymi i wulkanem – choć przełamany bryłą tytułowego hotelu oraz utrzymany w stylistyce typowej dla grafik (głównie reklamowych) holenderskich artystów Fritsa Adolpha Oscara van Bemmela i Jana Laviesa oraz Niemca Arthura Johanna (Jo) Königa, działających w Indiach Wschodnich w drugiej połowie lat dwudziestych i w latach trzydziestych¹³.

Nie tyle wiatr, co raczej delikatny powiew zmian równoległe od wielu lat wprowadzała działalność edukatorska artystów, takich jak Jan Frank, który udzielał lekcji malarstwa i rysunku, przy stałym doskonaleniu własnego warsztatu graficznego. Na wystawie Stowarzyszenia Artystów Plastyków w Kręgu w październiku 1929 roku w Batawii, zaprezentowanych zostało prawie 30 drzeworytów artysty-samouka Willema Schippersa¹⁴, które odwoływały się do graficznej

¹² Jan Palet [Anita Rambonnet], *De Moord in het Berghotel. Een Indische speurdersroman*, G. Kolff & Co., Batavia 1934.

¹³ König w trakcie okupacji japońskiej nie opuścił kolonii i także po wojnie zdecydował się tam pozostać, już w niepodległej Indonezji. Bommel wrócił do Holandii na początku lat trzydziestych.

¹⁴ Vereeniging van Beeldende Kunstenaars, *Tentoonstelling van olieverf-en tempera- schilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen, etsen, houtsneden en beeldhouwwerk onder auspicien van den Bataviaschen Kunstkring*, [Batavia] 1929.

twórczości Jana Franka. Także pejzaże starej Batawii pędzla Isidorusa van Mensa i Michiela Vervoorta – dyrektora artystycznego Kolff & Co., absolwenta haskiej Akademii i ucznia Jana Franka – wykazywały w tamtym czasie podobną do cechującej twórczość Franka skłonności do upraszczania i syntezy. Owa wspólnota pewnych rozwiązań formalnych i kompozycyjnych była na tyle silna, że w 2015 roku jeden z uznanych domów aukcyjnych, specjalizujący się w sztuce powstającej w Indiach Holenderskich, wystawił na aukcji niesygnowaną pracę Vervoorta *Kali Soenten* (c. 1931) jako obraz Franka *Indonesian landscape*¹⁵.

Zmianie zaczęła ulegać dyskurs o sztuce. W prasie codziennej, zwłaszcza początku lat trzydziestych, a szczególnie po Wystawie Kolonialnej, zauważalnie zmniejszyła się ilość i częstotliwość zamieszczania wzmianek o wydarzeniach artystycznych. Częściowo wiązać to należy z ograniczeniem liczby samych wystaw. Przeobrażeniu uległ także język artykułów, stając się bardziej lakonicznym, rzadziej odwołującym się do uczuć, jakie wzbudzały w krytyku konkretne prace.

Łatwe w odbiorze, niewymagające wiele od widza i chętnie kupowane realistyczne przedstawienia pejzażowe, portrety oraz martwe natury, nie zniknęły z przestrzeni wystawienniczych ani atelier. Pozostały domeną artystów takich jak van Velthuysen, a także rdzennych „malarzy-amatorów, przeważnie Kreolczyków [sic], którzy nie ukończyli żadnych szkół, ale mają wyczucie formy i koloru”¹⁶. Jednym z nich był zyskujący znaczną sławę w Indiach Wschodnich, działający w Surabaii Frederik Kasenda (Kasènda), w którego twórczości znaleźć można bezpośrednio odwołania do Mas Pirngadiego, du Chattela i Elanda, a częściowo także do wczesnej twórczości Dezentjé. Prace tego ostatniego pozostawały zresztą przedmiotem niesłabnącego zainteresowania odbiorców, także po uzyskaniu przez Indonezję niepodległości.

4.2. Mystkowski na Jawie, 1933-1934

Kwerendy archiwaliów i prasy z epoki nie dostarczyły żadnych informacji pozwalających na próbę odtworzenia działalności Czesława Mystkowskiego w środowiskach artystycznych kolonii po jego powrocie na Jawę w 1933 i w kolejnym roku. Jego nazwisko nie pojawia się w zachowanych katalogach wystaw, brak jest także wzmianek, które mogłyby wiązać go z którymś z wydarzeń organizowanych

¹⁵ Aukcja Zeeuws Veilinghuis – Auctionhouse Zeeland z 4 czerwca 2015, porówn. z reprodukcjami zamieszczonymi w: *Tentoonstelling Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, „d’Oriënt” 1931 (26 IX). Znajduje się tam zdjęcie m.in. pracy Vervoorta *Kali Soenten*.

¹⁶ Stefan [właśc.: Czesław] Mystkowski, *Jawa*, „Świat” 1933 (1 VII) nr 26 (R. 28), s. 9.



Il. 79.
Czesław z małpką Simą,
fot. archiw., archiwum prywatne
Piotra Mystkowskiego, bratanka
artysty. Zdjęcie reprodukowane
m.in. w tygodniku „Świat” 1933
(24 VI) nr 25 (R. 28)

przez Kręgi Sztuki. Przyczyną mógł być pogarszający się stan zdrowia, kładący się cieniem na wszystkie lata pobytu Mystkowskiego w Indiach Holenderskich¹⁷.

W prasie polskiej tego okresu zachował się jednak znaczący ślad, wskazujący, że artysta chciał zapisać się w świadomości innych nie tylko jako malarz. Cykl artykułów wysyłanych do czasopisma „Świat” w 1933 roku, pod wspólnym tytułem *Jawa*, który później rozszerzono o umieszczony w nawiasie dopisek *Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich*, jest w pewnym sensie dopełnieniem działalności Mystkowskiego na polu sztuk plastycznych.

Seria publikowana była w siedmiu kolejnych numerach tygodnika, ukazujących się od czerwca do sierpnia 1933 roku¹⁸. Artysta opisywał zarówno przyro-

¹⁷ Interesujące jest w tym kontekście datowanie na 1934 rok pracy *Portret balijskiej tancerki*, obecnie w kolekcji Museum Pasifika na Bali (jako *Portrait of Balinese Dancer Lady*, brak danych nt. numeru inw.). Jest to jedyne znane dzieło Mystkowskiego z tego okresu, przywołujące temat Bali i wydaje się prawdopodobnym, że powstało na Jawie, najpewniej ze zdjęcia lub z inspiracji innym obrazem.

¹⁸ Czesław Mystkowski, *Jawa*, „Świat” 1933 (24 VI) nr 25 (R. 28), s. 8–9; Stefan [właśc. Czesław] Mystkowski, *Jawa*, „Świat” 1933 (1 VII) nr 26 (R. 28), s. 8–9; Stefan [właśc. Czesław] Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (8 VII) nr 27 (R. 28), s. 3–4; Stefan [właśc. Czesław] Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat”



Il. 80.
Okładka katalogu wystawy Czesława
Mystkowskiego w Bandungu w 1934 r.

dę wyspy, jak i zwyczaje lokalnej ludności, nie unikał też osobistych refleksji na temat obserwowanych stosunków społecznych ani wspomnień ze swoich podróży po Jawie. W artykułach omawiał wątki uszeregowane w kolejności: *Batawja* [pisownia oryginalna], *Sundanezi*, *Przyroda i muzyka*, *W pałacu sułtana*, *Taniec symboliczny*, *Teatr i jego rodzaje*, *Batiki*, *Świątynie oraz Zakończenie*. Artykuły te zilustrowane zostały licznymi czarno-białymi reprodukcjami, między innymi popularnych w Indiach Holenderskich widokówkami. Inne najprawdopodobniej były prywatnymi zdjęciami, wykonanymi przez samego Czesława lub Corry. W pierwszym z serii tekstów umieszczono fotografię artysty, siedzącego w pi-dżamie przy pniu palmowym, w ogrodzie domu przy Tjikinie 43, trzymającego na kolanach małpkę¹⁹ (il. 79).

Wzmianki w prasie polskiej są również źródłem innej informacji – o indywidualnej wystawie Mystkowskiego, która została zorganizowana w 1934 roku przez Krąg Sztuki w Bandungu, w budynku tamtejszego Towarzystwa Teozoficz-

1933 (15 VII) nr 28 (R. 28), s. 9–10; Czesław Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (22 VII) nr 29 (R. 28), s. 6–7; Czesław Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (29 VII) nr 30 (R. 28), s. 6–7; Czesław Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (5 VIII) nr 31 (R. 28), s. 4–5.

¹⁹ Było to zdjęcie, którego odbitkę Czesław wysłał bratu, z podpisem „Ja i Sima”. W ostatnim artykule zamieszczono zdjęcie bambusowej willi Mystkowskiego w Sindangłai.

nego, służącym za salę sztuki²⁰ (il. 80). We wstępie wykorzystano tekst napisany przez Alberta Plasschaerta do katalogu wystawy w Amsterdamie, dwa lata wcześniej²¹. Tytuły wymienione w katalogu wskazują, że był to najbardziej zróżnicowany tematycznie zbiór prac, jaki artysta kiedykolwiek wystawił. Obejmował zarówno prace bretońskie i normandzkie (w tym *Port w Douarnenez* oraz *Starą dzielnicę w Quimper*), polskie (*Szkic przedstawiający polskiego tenora Jana Kiepurę*, *Polscy górale w Tatrach*, *Polski krajobraz śnieżny*), jak i te powstałe w Indiach Holenderskich (w tym akwarele z pałacu sułtana Yogyakarty i Borobudur, rysunki oraz prace olejne, na czele z *Idyllą w Preanger*). Oprócz nich pokazane zostały dwa obrazy o tematyce religijnej, do której Mystkowski przypuszczalnie nie wracał od czasów wystawy w Zachęcie na przełomie 1921 i 1922 roku: *Chrystus* i *Madonna*. Wystawa trwała od 9 do 15 lutego, a już 4 kwietnia Corry i Czesław znowu wypłynęli z Bawonii do Europy.

4.3. Warszawa - Paryż, 1934-1935

„– Więc czy w Polsce będzie pan teraz malował?

– Będę. Tylko pojedę do lasu. Będę malował świerki, albo dęby, albo brzozy. Bo to jest żywe. Przyroda²².

Wywiad z artystą przeprowadzony przez Zdzisława Boncela dla „A.B.C. Literacko – Artystycznego”, jak też wspomnienia spisane przez Pawła Mystkowskiego wskazują, że Czesław wrócił do Polski przede wszystkim z zamiarem zorganizowania wystawy swoich prac. Oprócz nich miała zostać zaprezentowana także część zbiorów indyjskiego rzemiosła artystycznego z prywatnej kolekcji artysty. Prawdopodobnie świadomość, że wystawiał w Bretanii i Paryżu, Bawonii i Bandungu, natomiast nie miał jeszcze możliwości pokazania swojej twórczości w kraju, była dla Mystkowskiego źródłem frustracji. To także mogło stać się jedną z przyczyn podjętej kilka miesięcy wcześniej decyzji o napisaniu cyklu artykułów dla polskiego pisma²³.

²⁰ *Vermakelijkheden-Bandoeng*, „Nieuws van den Dag” 1934 (7 II); Kr., *De schilderijen van C. de Mystkowski „Koerier”*, 1934 (10 II); *Wystawa obrazów malarza polskiego w Bandoeng na Jawie*, „Sztuki Piękne” R.X, 1934, s. 277; w artykule *Malarz polski na Jawie*, „Świat” 1934 (18 VIII) nr 33 (R.29), s. 13, pojawia się informacja, że wystawa w Bandungu odbyła się „tej wiosny”.

²¹ [Albert] Plasschaert (*Mystkowski*), *Tentoonstelling Schilder-en Teekenwerken van Czeslaw de Mystkowski te houden in de Theosofische Loge* [Bandoeng 1934].

²² Zdzisław Boncel, *Malarz z malajskiego archipelagu. Rozmowa z polskim malarzem z Jawy*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934 (10 VI) nr 24, s. nlb.

²³ Przy czym nasuwa się także inny prawdopodobny powód tej decyzji, czyli spowodowana chorobą niemożność malowania (zapewne w plenerze, czy jednak także w pracowni?).

Mystkowsky zamieszkali w dwupokojowym mieszkaniu w Warszawie przy ulicy Dobrej, jednak powrót do kraju nie stał się dla artysty źródłem spodziewanego sukcesu zawodowego. W Indiach Holenderskich czuł się obcym, dlatego dążył do utrzymywania bliskich relacji z przedstawicielami mieszkającej tam Polonii, pomimo to w Polsce – zwłaszcza po wieloletnim pobycie zagranicą – nie potrafił się odnaleźć. Brakowało mu słońca, odczuwał problemy zdrowotne, jak sam wspominał „pięć razy już się zaziębił”²⁴. Dokuczliwy był także brak kontaktu z przyrodą; artysta narzekał na „szarość, na ołowiane niebo, na brudne domy, na blade twarze ludzi, na czarniawy pył, na bruki [...]”²⁵. Jednak największe rozczarowanie wiązało się z niezrealizowanymi planami wystawy. Pierwszą przeszkodą okazało się zatrzymanie przez urząd celny części prac, które oprawione były w rzeźbione drewniane ramy²⁶. „Co było oprawne, siedzi na granicy. Oleje zostały tam wszystkie. Tylko akwarele, malowane na kartonach, przyjechały razem z Mystkowskim. – To mój paszport – mówi Mystkowski, wskazując na pudełko. – Mój bilet wizytowy, moja legitymacja. Tem muszę sobie otworzyć drogę do Warszawy”²⁷.

Przekonanie o powodzeniu planów dotyczących ekspozycji jego prac w Polsce było na tyle silne, że wyjeżdżając z Indii Holenderskich artysta nie krył celu tej podróży. W tamtejszej prasie ukazała się informacja agencji prasowej – przedrukowana w identycznym brzmieniu przez kilka dzienników – o pobycie malarza w Warszawie, a także o przygotowaniach, jakie rozpoczął mając nadzieję na zorganizowanie tam wystawy²⁸. Polska publiczność miała zapoznać się z dziełami stworzonymi na Jawie jesienią, gdyż jak stwierdził sam Mystkowski w rozmowie z Boncelem, „teraz nie ma sezonu na wystawy”²⁹. Zapewne jednak dość szybko artysta przekonał się, że w najbliższym czasie nie uda mu się zrealizować swojego zamierzenia. Paweł Mystkowski jako drugą, obok spraw celnych, przyczynę niepowodzenia planów brata wymienia fakt, że zarówno Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych jak Instytut Propagandy Sztuki, miały już zaplanowane kalendarze wystaw na najbliższe dwa lata³⁰.

²⁴ *Tamże*.

²⁵ *Tamże*.

²⁶ We „Wspomnieniach” Pawła Mystkowskiego umieszczono informację, że opłaty celne nałożono na „16 prac olejnych i kilka akwarelowych oprawionych w piękne, ręcznie rzeźbione ramy z ozdobami tematycznie dostosowanymi do treści obrazu, [wykonanymi] przez znanego w Paryżu Japończyka, artystę – ramiarza”. Paweł Mystkowski, „Wspomnienia o Czesławie Mystkowskim, artyście – malarzu, w 50 rocznicę jego śmierci”, s. 4. Rękopis, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty.

²⁷ Zdzisław Boncel, *dz. cyt.*

²⁸ M.in. *Ceslas Mystkowski*, „Indische Courant” 1934 (28 VI).

²⁹ Zdzisław Boncel, *dz. cyt.*

³⁰ Paweł Mystkowski, *dz. cyt.*, s. 4.

Mystkowski starał się także kontynuować misję przybliżania Jawy Polakom. Między 17 a 25 września 1934 roku w audycji Polskiego Radja opowiadał o wyspie, a także umożliwił odtworzenie kilku nagrań muzyki gamelanowej, którą wysoko cenił – ten wątek pojawia się w kilku wywiadach z nim. Niestety w wyniku działań wojennych i okupacji tylko niewielka część nagrań audycji sprzed 1939 roku ocalała. Wśród tych, które przepadły, był także zapis głosu artysty³¹.

Na początku lutego 1935 Corry wysłała z Paryża list do Olgi Sayers, gratulując jej mężowi sukcesów na jawajskich wystawach po powrocie z Bali³². Wspomina przy tym, że ze względu na problemy z nerkami, które mogły wynikać z komplikacji po ataku grypy, Czesław przebywał jakiś czas w Polsce. Prawdopodobnie więc w momencie pisania listu Mystkowski przeprowadził się już nad Sekwanę, zatrzymując się przy rue Guilleminot w XIV dzielnicy Paryża³³.

Podobnych trudności z przystosowaniem się do życia w Europie po długim pobycie w Indiach doświadczał nie tylko on. Społeczeństwo w kolonii funkcjonowało w specyficznych warunkach, z jednej strony idealizując kulturę europejską, z drugiej tworząc nową, opartą na wybranych elementach należących do cywilizacji Zachodu i tradycji lokalnych. Nie bez znaczenia była sytuacja ekonomiczna osób o pochodzeniu europejskim, mieszkających w Indiach Wschodnich. O ile w Polsce lub Holandii w latach trzydziestych XX wieku posiadanie służby i środków umożliwiających wygodne życie było dostępne zamożnym i wyższym warstwom społecznym, w Weltevreden – głównie ze względu na niskie koszty chociażby żywności – było raczej normą niż odstępstwem od niej³⁴. W swoim liście do Olgi Corry wspomina, że ich wspólna znajoma, pani de Graff, także myśli o powrocie do kolonii, ponieważ nie może przywyknąć do europejskich warunków, co przekłada się również na jej małżeństwo. Interesujące jest także, co Corry pisze kończąc tę myśl: „Tu w Europie nic się nie robi dla sztuki! Wracamy tak szybko, jak to tylko będzie możliwe [...]”³⁵.

³¹ Korespondencja z Kingą Turkowską z Redakcji Dokumentacji Archiwum Polskiego Radia, 25 VI 2019 r.

³² List Corry Mystkowskiej-van Rhijn do Olgi Sayers, Paryż 8 lutego 1935. Rękopis w języku niderlandzkim, Amsterdam, Tropenmuseum, Sayers Archive, Collection Tropenmuseum TM-R-2489-2. O liście wspomina Koos van Brakel, *Charles Sayers 1901-1943. Pioneer painter in the Dutch East Indies*, KIT Publishers, Amsterdam 2004, s. 77-78.

³³ Adres ten podano także w katalogu Salonu 1935 r.

³⁴ Mystkowski w wywiadzie mówił: „Ludzie jadą na Jawę po to, żeby zarobić pieniądze. Urzędnik holenderski zarabia 700 guldenów miesięcznie. Mieszkanie komfortowe, nowoczesne, ma bardzo tanio. Żywność – to jest ryż i owoce, kosztuje tyle, co i nic. Może więc sobie pozwolić na auto i służbę. Ma swoją kucharkę, swoją „babu” – pokojówkę, szofera, służącego”. Zdzisław Boncel, *dz. cyt.*

³⁵ List Corry Mystkowskiej-van Rhijn do Olgi Sayers, Paryż 8 lutego 1935. Amsterdam, Tropenmuseum, Sayers Archive, Collection Tropenmuseum TM-R-2489-2.



Il. 81. Czesław Mystkowski w swoim atelier w Paryżu, za artystą widoczna m.in. *Idylla* w *Preanger*. Reprod. za: „Actueel Wereldnieuws” 1934 (10 II) no. 6

Kłopoty ze zdrowiem, rozczarowanie sytuacją w Polsce, a także niemożność zrealizowania planów wystawy, wpłynęły zapewne negatywnie na związek Corry i Czesława. Chwilową poprawę przyniósł wspomniany wyjazd do Paryża, gdzie Mystkowski wziął udział w dwóch ekspozycjach, a przy tym mógł odnowić kontakty towarzyskie z czasu swoich poprzednich pobytów we Francji (il. 81).

W dniach od 1 maja do 20 czerwca 1935 r., w Grand Palais, odbył się Salon de la Société nationale des beaux-arts³⁶. Wśród prac polskich twórców znalazł się namalowany przez Mirona Kodkina „portret p. Maojena [sic], architekta Pawilonu Holenderskiego na Wystawie Kolonialnej”³⁷, niestety nie udało się dotrzeć do informacji, czy to Mystkowski przedstawił Moojena Kodkinowi.

Drugą z francuskich ekspozycji 1935 roku, była wystawa w należącej do Georges’a Wildensteina Galerie des Beaux-arts, gdzie od 8 do 23 listopada pokazywano 196 dzieł (obrazów, grafiki, rzeźby, projektów architektonicznych) ar-

³⁶ *Société nationale des beaux-arts. Salon 1935. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture, arts décoratifs. Exposés au Grand Palais (Champs-Élysées), du 1^{er} mai au 20 juin 1935*, Paris 1935; *Les Salons de 1935. Artistes français. Société nationale*, „Journal des débats politiques et littéraires” 1935 (16 V); Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939. Część III lata 1930–1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 338.

³⁷ A. [André] Pascal-Lévis, *Au salon de 1935 (suite)*, „Les Artistes d’aujourd’hui” 1935 (15 VI), s. 4, cyt. za Anna Wierzbicka, *dz. cyt.*, s. 338.

tystów polskich działających we Francji. Wydarzenie to zostało zorganizowane pod protektoratem ministra Édouarda Herriota oraz ambasadora RP w Paryżu Alfreda Chłapowskiego, zaś komitet organizacyjny stanowili członkowie Grupy Paryskiej Plastyków Polskich. Zaprezentowano dokonania 53 twórców, w tym zmarłych: Leopolda Gottlieba, Tadeusza Makowskiego i Eugeniusza Zaka; oprócz Mystkowskiego w wystawie udział wzięli m.in. Stefan Mrożewski i Franciszek Prochaska³⁸.

W zróżnicowanym i obszernym zespole prac obrazy Mystkowskiego nie zostały zauważone. Komentarze w prasie polskiej, już kilka dni po wernisażu, skupiły się na skandalu związanym z domniemanym plagiatem, jakiego miał dopuścić się rzeźbiarz Leopold Kretz, a następnie na rosnącej w siłę polemice na temat tożsamości narodowej wystawiających tam twórców o żydowskich korzeniach³⁹. Jednak nie wydaje się, żeby artysta wiązał ze wspomnianą ekspozycją większe nadzieje. Nie jest wykluczone, że jeszcze przed jej otwarciem wyjechał z Francji. W Paryżu pozostały przeznaczone na wystawę (brat pisze „użyczone”) olej i akwarela. Pierwszy przedstawiał jawańską głowę, drugi zaś pejzaż – „kilka domków, na pierwszym planie z bananowcem obok małego mostu z bambusa”⁴⁰. Być może Corry pomyliła się pisząc w liście o dwóch obrazach, ponieważ z katalogu wystawy wynika, że Mystkowski wystawił wówczas trzy prace, w tym dwie akwarele.

Obrazy zgodził się przechować u siebie Franciszek Prochaska, który od 1921 roku mieszkał w Paryżu na stałe i przyjaźnił się z Czesławem. „Salon, który prowadził z żoną był miejscem ożywionych kontaktów towarzyskich z najznajmniejszymi ludźmi kultury tego czasu”⁴¹, choć jak zaznacza Anna Wierzbicka, Prochaska – będący w bliskich stosunkach z wieloma artystami i sam zajmujący się malarstwem, grafiką oraz typografią – „brał ograniczony udział w życiu

³⁸ Kat. *Première Exposition du Groupe des Artistes Polonais à Paris „Grupa Paryska Artystów Polskich”, du vendredi 8 au samedi 23 novembre 1935*, Galerie de „Beaux-arts”, Paris 1935; Więcej nazwisk oraz obszerny wybór tekstów związany z wystawą zamieszcza Anna Wierzbicka, *dz. cyt.*, s. 353–365.

³⁹ Kontrowersje towarzyszące m.in. tej wystawie obszernie omawia Anna Wierzbicka, patrz: Anna Wierzbicka, „Nasi czy obcy? Dyskusja wokół dwóch wystaw kolonii artystów polskich we Francji w dwudziestolecie międzywojennym”, [w:] Anna Sylwia Czyż, Katarzyna Chrudzimska-Uhera (red.), *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, 24–25 listopada 2016*, Zarząd Główny SHS, Oddział Warszawski SHS, Warszawa 2017, s. 249–278.

⁴⁰ List Corry van Rhijn do Pawła Mystkowskiego, Batawia 22 sierpnia 1938, rękopis w języku francuskim, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty.

⁴¹ Katarzyna Kulpińska, „The graphic work and publishing activities of Franciszek Prochaska (1891–1972)”, [w:] Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Jan Wiktor Sienkiewicz (red.), *Studies of Modern Art.*, Vol 4: *Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945–1989*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018, s. 101–110.



Il. 82.
Corry pozująca na tle Posągu Wiary i Panteonu na cmentarzu Staglieno (Genua, Włochy), 1935 r., fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

artystycznym Paryża, pełniąc funkcję bardziej urzędnika niż malarza”⁴². Corry podaje, że w czasie trwania wystawy był on wojskowym attaché przy Ambasadzie Polskiej we Francji.

Niestety ślad po obrazach pozostawionych przez Mystkowskiego przepadł jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Corry uważała, że związane było to z wyjazdem Prochaski z Paryża i prosiła Pawła Mystkowskiego o ustalenie jego nowego adresu⁴³. Próby odnalezienia zaginionych prac w ostatnich latach także nie przyniosły rezultatów. Zbiory po artyście, przekazane do Muzeum Historycznego w Sanoku, jak również archiwalia związane z osobą Prochaski przechowywane w Bibliotece Polskiej w Paryżu nie zawierają żadnych wskazówek co do tego, jakie mogły być ich losy.

Zdjęcia przesłane przez Mystkowskiego bratu pozwalają przypuszczać, że przed samym wyruszeniem w drogę powrotną do Indii Wschodnich, małżeństwo zdecydowało się na podróż po Włoszech (il. 82). W archiwum bratanka artysty, oprócz zdjęcia nabrzeża Marsylii, zachowały się fotografie przedstawiające Corry zwiedzającą cmentarz Staglieno w Genui. Nie zostały opisane, więc o ile ustalenie miejsc, w których je wykonano było możliwe dzięki charakterystycznym

⁴² Anna Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Wydawnictwo Neriton Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004, s. 58, przypis 87.

⁴³ List Corry van Rhijn do Pawła Mystkowskiego (datowany na 22 sierpnia 1938), archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty.

elementom architektury, o tyle datowane pozostaje niepewne. Przypuszczalnie jednak Czesław i Corry podróż do Włoch odbyli późną jesienią 1935 roku.

4.4. „Znowu jadę do słońca”.

Prace Mystkowskiego na wystawach 1936 roku w Batawii

Statek Baloeran, z Czesławem i Corry na pokładzie, wypłynął z portu w Marsylii 15 listopada 1935 roku. Niecały miesiąc później miejscowy dziennik donosił, że wśród pasażerów przybyłych właśnie do Holenderskich Indii Wschodnich znajduje się „sławny malarz, C. Mystkowski”⁴⁴.

W porównaniu z kłopotami, z którymi artysta zmagał się w Europie, podobne wzmianki mogły sprawić, że dopiero na Jawie poczuł, że wrócił do miejsca, które stało się jego domem (il. 83, 84, 85). W słowach depeszy, którą wysłał do brata jeszcze z Portu Said: „znowu jadę do słońca”, czytelna jest zarówno radość Mystkowskiego z podjętej decyzji, jak też nadzieja na pomyślną przyszłość⁴⁵.

Kolejne miesiące artysta spędził w willi w Sindanglai. Już drugiego kwietnia w „Bataviaasch Nieuwsblad” ukazał się poświęcony mu obszerny artykuł, zawierający informację, że od swojego powrotu na Jawę Mystkowski wykonał pięć „niewielkich obrazów”⁴⁶. Wśród nich znajdował się *Jawajski rolnik* (1936)⁴⁷, szczegółowo opisany przez autora tekstu, dzięki czemu możliwe jest stwierdzenie, że chodzi o obraz pojawiający się współcześnie na aukcjach dzieł sztuki pod błędnym tytułem *Balijski rolnik*⁴⁸. „Jest jasnym jak słońce, że technika nie pełni w nim zasadniczej funkcji, ani nie pozostaje autonomiczna wobec uczuć samego artysty. Została tu dostosowana do tematu: krępy człowiek pracujący na polu ryżowym z *patjolem* – indyjskim rodzajem szpadla – na ramieniu, a w tle świeże kolory radosnego krajobrazu ze wzgórzami. Umieśnionie ciało mężczyzny wymaga mocnego pędzla; przeciwieństwem jest delikatna gra kolorów bogatego górskiego pejzażu. To celowy kontrast, który uzewnętrznia się w niemalże błogo naiwnym wyrazie twarzy [portretowanego]”⁴⁹.

⁴⁴ De „Baloeran”. *Wie heden aankwamen*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1935 (5 XII).

⁴⁵ Depesza Czesława Mystkowskiego do brata, napisana 15 listopada 1935 roku, wysłana dwa dni później. Rękopis w języku polskim z dopisaną wiadomością od Corry w języku francuskim, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty.

⁴⁶ *Koloniale schilderkunst. Czesław Mystkowski, schilder en psycholoog*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1936 (2 IV).

⁴⁷ Pozostałe to: *Sundajczyk z golokiem*, *Studium pleców sundajskiej kobiety*, *Portret Sundajki* oraz nieukończony jeszcze akt leżącej kobiety (prawdop. *Akt na batikowym tle*).

⁴⁸ Pod takim tytułem jest reprodukowany w: Leo Haks, Guus Maris, *dz. cyt.*, s. 465.

⁴⁹ *Tamże*.



Il. 83. Czesław Mystkowski, *Drzewo*, 1936, olej na desce, 37 x 45 cm, kolekcja prywatna



Il. 84. Czesław Mystkowski, *W lesie*, ok. 1936, olej na płycie, 43 x 55 cm (w świetle ramy), kolekcja prywatna



Il. 85. Czesław Mystkowski, *Chaty jawajskie*, ok. 1936, olej na papierze, 25 x 33 cm (w świetle passe-partout), kolekcja prywatna

4.4.1. Ogrodnik w Edenie

Wzmianka o „naiwnym wyrazie twarzy” rolnika i cała konstrukcja narracji, odnoszącej się do tego przedstawienia, koresponduje z powszechnych ówczesnie podejściem do rdzennych mieszkańców kolonii, zwłaszcza należących do niższych warstw społecznych.

Ogłoszony w połowie lat trzydziestych XVIII wieku system taksonomiczny Linneusza miał w miejsce chaosu przyrody wprowadzić porządek. Jak pisze Mary Louise Pratt „[h]istoria naturalna domagała się wręcz interwencji człowieka (głównie intelektualnej), niezbędnej do narzucenia pewnego ładu”⁵⁰. Amerykańska turystka Eliza Scimore, w swojej relacji z podróży po Jawie w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku *Java, the garden of the East*, stwierdzała, że „cała Jawa, od krawędzi do krawędzi, uprawiana jest jak ogród tulipanów”⁵¹. Rozdział,

⁵⁰ Mary Louise Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 56.

⁵¹ Eliza Ruhamah Scimore, *Java. The garden of the East*, The Century Co., New York 1912, s. 71. Zdanie przytoczone zostało także w: Frances Gouda, *Dutch culture overseas. Colonial prac-*

w którym padają zacytowane słowa nosi znamieny tytuł *A Dutch Sans Souci*. Także polscy naukowcy i podróżnicy, którzy w pierwszych dekadach XX wieku pojawiali się w Indiach Wschodnich, chociaż dostrzegali analogię do sytuacji politycznej Polski sprzed odzyskania niepodległości, jednocześnie chwalili system pozwalający zachować porządek i organizację, umożliwiające Holendrom optymalne wykorzystanie tego, co oferowała kolonia. Paradygmat sprawnego zarządzania oraz retoryka ewolucjonizmu dominujące na przełomie wieków w poglądach dotyczących społeczeństw autochtonicznych zaowocowały wprowadzeniem przez królową Wilhelminę tzw. etycznej polityki (*Ethische Politiek*). Rdzennych mieszkańców kolonii postrzegano zazwyczaj jako znajdujących się – jako zbiorowość/kultura/socjety – na wcześniejszym etapie rozwoju, co znajdowało swoje odbicie w dyskursie ukazującym Holendrów w roli swego rodzaju przewodników lub opiekunów.

„Etyczna polityka” wiązała się z szeregiem działań, z których część miała doprowadzić do jak najlepszego poznania kolonii. Jednym z nich była wspomniana już podróż Jaspera i Mas Pirngadiego po Indiach Holenderskich, rozpoczęta w 1906 roku, która w efekcie umożliwiła wydanie pięciotomowej publikacji klasyfikującej i opisującej Indonezyjczyków oraz ich sztukę i zwyczaje. Tym samym „porządkowała” wiedzę na ten temat. Rozległość obszaru kolonii oraz ogromna liczba zamieszkujących ją mieszkańców, a także ich zróżnicowanie, sprawiały, że Holenderskie Indie Wschodnie jawiły się raczej jako wzniesiona w dżungli Wieża Babel niż ogród tulipanów. Jednak determinacją, systematycznością, a nierzadko też bezwzględnością, wspieranymi przez oczywistą przewagę technologiczną, Wieżę tę przekształcano w coś na kształt panoptikonu. Autochtoni, ich środowisko oraz zwyczaje były obserwowane, analizowane i komentowane. Nadawano nazwy zjawiskom i miejscom (jak Buitenzorg i Batawia), decydowano też, która kultura jest „wysoka”, a która „prymitywna”, tworzone zbiory portretów ukazujących „typy” wszystkich mieszkańców kolonii, na podobieństwo tych, namalowanych przez Mas Pirngadiego na Wystawę Kolonialną w 1931 roku w Paryżu.

Mnogość narracji o Indiach Wschodnich podkreślała tylko pojemność zjawiska. To dzięki niej autor artykułu z „*Bataviaasch Nieuwsblad*” mógł dostrzec w portrecie namalowanym przez Mystkowskiego równocześnie naiwność i siłę. Jego zdaniem, artysta ukazał po prostu „duszę ludu”; w tekście nie zostało rozwinięte, czy chodzi o duszę tylko ludu jawajskiego, czy zbiorową „duszę Indii Wschodnich”⁵².

tice in the Netherlands Indies 1900–1942, Equinox Publishing, Jakarta Kuala Lumpur 2008, s. 46.

⁵² Por. ze wzmianką na temat „tajemniczego Wschodu” oraz „umysłowości” mieszkańców rozmaitych kolonii: Edward W. Said, „Wstęp”[w:] Tenże, *Kultura i imperializm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. IX.

Jednak w kontekście samego Mystkowskiego bardziej intrygujące wydaje się inne stwierdzenie. Z artykułu wynika, że malarz zdołał oddać na płótnie „prawdę”, ponieważ jest to zgodne z jego naturą i „typowo wschodnim charakterem”. Mystkowski dążył więc do poznania, a następnie zobrazowania indyjskiej duszy, gdyż sam był swoistą aberracją – przedstawicielem bardziej Wschodu niż Zachodu. Reprezentował niepokojącą przestrzeń pozostającą nieskodyfikowaną, a więc nieprzewidywalną i groźną, czyli „bliski Orient Europy”. Tym samym, wszystkie wspomniane w tekście formy ekspresji charakterystyczne dla tego artysty zarówno w pracy jak i poza nią (jak żywiołowość w słowach i gestach, a nawet rysy twarzy), stają się oczywiście *per se*. Podobnie jak to, że Mystkowski w swojej twórczości, od czasu przyjazdu do kolonii, swoje prace poświęcił wyłącznie tematyce Indii Holenderskich.

Jeżeli jedną z cech charakterystycznych dla szeroko rozumianego Wschodu bądź Orientu jest tajemniczość, to zapewne jest ona nie tylko czymś, co emanuje na zewnątrz, zachęcając do poznawania. Należy ją także – a być może przede wszystkim – rozumieć jako skłonność, potrzebę, żeby podążać za tym, co tajemnicze⁵³. Paul Gauguin pisał, że między „duszą oceanijską”, a „łacińską, a zwłaszcza francuską” istnieje „głęboki rozdół”⁵⁴. Co zatem lepiej mogłoby zgłębiać „duszę ludu [indyjskiego]” niż „dusza słowiańska”? Przekonanie o istnieniu takich opozycji może być rozważane jako jedna z przyczyn, dla której środowisko artystyczne батаwskiego Kręgu pozostawało w swojej istocie stosunkowo zamkniętą grupą.

Nie było to oczywiście myślenie charakteryzujące wyłącznie przedstawicieli holenderskiej kolonii. Anna Wierzbicka, analizując wystawy pochodzących z Polski artystów we Francji międzywojennej, zwraca uwagę na podobną skłonność do wyznaczania w sztuce granicy pomiędzy tym, co „zachodnie”, a tym samym oparte na rzetelnym poznaniu warsztatu i wypracowaną techniką, i tym co „polskie”, lub „żydowskie”, „wiązane z nostalgią, melancholią, romantyzmem”⁵⁵. Perspektywa części polskich publicystów, niechętnych artystom, którzy mieli być przedstawicielami „innych”, skupiała się na kolejnych podziałach. Zarazem ów odrębny charakter danej społeczności bądź narodu, który miał przejawiać się

⁵³ Niechęć do sztuki abstrakcyjnej, surrealizmu, a czasem nawet ekspresjonizmu, mogła w Indiach Wschodnich wiązać się z rozróżnianiem tego, co przynależące do kultury zachodniej, jak ład, porządek, czytelność, bądź logika, od tego, co przeciwstawne, czyli chaosu, wielowarstwowości, nieokreślności i duchowości.

⁵⁴ Paul Gauguin, *Noa Noa*, Wydawnictwo Biblioteki Dzieł Wyborowych, Warszawa 1925, s. 55.

⁵⁵ Anna Wierzbicka, „Nasi czy obcy? Dyskusja wokół dwóch wystaw kolonii artystów polskich we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym”, [w:] Anna Sylwia Czyż, Katarzyna Chrudzimska-Uhera (red.), *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, 24–25 listopada 2016*, Zarząd Główny SHS, Oddział Warszawski SHS, Warszawa 2017, s. 249–278.

w unikalnym podejściu do form i kolorów, leżał u podstaw poszukiwań sztuki narodowej⁵⁶.

Portret jawajskiego rolnika jest interesujący nie tylko ze względu na swoje możliwości interpretacyjne, ale także dzięki bogactwu odniesień do kultury kolonialnej w międzywojennych Indiach Holenderskich. Zaskakujące nawiązanie do niego łączy się z wystawą *Hoe teekent het kind in Indië? (Jak rysują dzieci w Indiach Holenderskich?)*, która została zorganizowana w Muzeum Kolonialnym w Amsterdamie w kwietniu 1937 roku. Zaprezentowano na niej dzieła uczniów z 475 szkół z kolonii, zarówno europejskich szkół podstawowych, placówek dla dzieci pochodzenia chińskiego, jak też szkół dla autochtonów. Organizatorem ekspozycji był nauczyciel sztuki Johan Toot, zaś wystawione prace powstały po zakończeniu kursu rysunku i grafiki, przeprowadzonego w 1936 i 1937 roku⁵⁷. Zauważalny jest wysoki poziom zaprezentowanej twórczości, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę młody wiek autorów, jak też wyraźne przywiązanie do motywów i stylistyki popularnej w społeczności, w której byli wychowywani. Reprodukcje, o ile towarzyszyły tekstom prasowym, niemal bez wyjątku przedstawiały prace dzieci i młodzieży z Klungkung na Bali, odmiennością formy i treści wzbudzające zapewne największe zainteresowanie wśród europejskiej publiczności, zwłaszcza po sukcesie balijskiej sztuki w Paryżu w 1931 roku.

Herbert van Rheeden, który podjął się omówienia niektórych aspektów tej wystawy w tekście opublikowanym w 1990 roku, zdecydował się zaprezentować szerszy przegląd rysunków eksponowanych w 1937 roku⁵⁸. Jednym z nich jest praca 13-letniego Soeharto, ucznia szkoły podstawowej w Batawii. Rysunek o wymiarach 24 x 30 cm wykonany został kredką i przedstawia mężczyznę ze szpadlem na ramieniu, ukazanego na tle jawajskiego górzystego krajobrazu. Będąc uczniem szkoły w Batawii, Soeharto najprawdopodobniej miał okazję zoba-

⁵⁶ Zob. m.in. Irena Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017, s. 346–357. Por. Maria Janion, *Polska między Wschodem a Zachodem*, „Teksty Drugie” 2003 (6), s. 131–149. Na temat orientalizacji Europy Zachodniej: Dorota Wojda, „Wschód-Zachód, postkolonializm i sprawa polska” [w:] Tejże, *Polska Szeherazada*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 19–56. Wyższość kolonialna w przedstawieniach między innymi Polski, obecnych w literaturze rosyjskiej, poddana została wnikliwej analizie w: Ewa M. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, Universitas, Kraków 2000.

⁵⁷ Wystawa była szeroko opisywana w prasie, m.in.: *Zóó teekent het kind in Indië*, „Telegraaf” 1937 (24 IV); oraz v.d.H., *Hoe teekent het kind in Ned. Oost Indië?*, „Nieuwe Apeldoornsche Courant” 1937 (14 X).

⁵⁸ Herbert van Rheeden, *Art education in the former Dutch East Indies in the 1930s. Questions of different cultures*, „Journal of Art & Design Education” 1990 (T.9) nr 2, s. 171–195.

czyć obraz Mystkowskiego podczas jednej z dwóch ekspozycji, w których artysta brał udział w 1936 roku⁵⁹.

W sobotę 15 sierpnia w Hotelu des Indes otworzono wystawę prac zorganizowaną przez Stowarzyszenie Artystów Plastyków. Nazwana w „Indische Courant” „salonem”⁶⁰, cieszyła się tak ogromnym zainteresowaniem artystów, że „żadna inna instytucja kulturalna nie mogłaby zapewnić miejsca wystarczającego dla ogromnej liczby zgłoszonych prac”⁶¹. Zaprezentowano ich 240, a wśród wystawiających byli zarówno amatorzy jak i profesjonalści.

Organizatorzy zdecydowali, że zgłaszane dzieła nie zostaną poddane ocenie jury. Po części wynikało to zapewne z niezadowolenia, jakie budziły niektóre opinie jury przy okazji innych ekspozycji. Warto dodać, że ostatnia wystawa zorganizowana przez Stowarzyszenie miała miejsce w 1932 roku, więc sukces (także jeśli chodzi o liczbę wystawiających), mógł być szczególnie pożądany. Van Velthysen pisał: „[S]towarzyszenie jest w pełni świadome, że nie wszystkie nadesłane prace mają istotną wartość artystyczną [...], jednak pociesza się myślą, że dzięki odcięciu od Zachodu mają one ogółem bardziej subiektywny charakter, a na samej ekspozycji znalazło się kilku prawdziwych mistrzów. [...] takie nazwiska jak Jo de Bruyn, Dezentjé, Jak Frank, Mystkowski, Sayers, itd. – *j'en passe des meilleurs* – same już stanowią gwarancję wysokiego poziomu wystawy”⁶². Niestety nie udało się ustalić nazwisk większości artystów biorących udział w tej ekspozycji. Wystawiali między innymi: Gerard Pieter Adolfs, Jo de Bruyn (Bruijn), Ernest Dezentjé, Jak Frank, Czesław Mystkowski, Luigi Nobili, Charles Sayers, Charles P. Wolff Schoemaker, Henry van Velthuysen, H.A.L. Wichers.

Dwa miesiące później, 15 października, w pomieszczeniach wystawienniczych spółki G. Kolff & Co. otwarto indywidualną ekspozycję prac Mystkowskiego. Wystawa trwała do 31 października i obejmowała 13 obrazów, akwareli i rysunków⁶³. Pokazano zarówno starsze prace, jak i najnowsze, zaś analiza doniesień prasowych pozwala wymienić kilka z nich: *Idylla w Preanger*, *Portret młodej dziewczyny w zielonej chuście* oraz *Portret starej kobiety*.

⁵⁹ Nie wiadomo, czy Mystkowski uczestniczył także w zorganizowanej w maju 1936 r. w Batawii wystawie Związku Kręgów Sztuki. Choć wydaje się to możliwe, nie udało się dotrzeć do materiałów, które mogłyby to potwierdzić, wymienione więc zostały dwie ekspozycje, nie budzące wątpliwości co do udziału w nich artysty.

⁶⁰ *De Beeldende Kunstenaars. Houden een "salon"*, „Indische Courant” 1936 (15 VI).

⁶¹ H.v.V. [Henry van Velthuysen], *Schilderijen – tentoonstelling*, „d'Oriënt” 1936 (15 VIII) nr 33, s. 34–35, il.

⁶² *Tamże*.

⁶³ Vn., *Czesław de Mystkowski. Schilderijen – expositie bij "Kolff"*, „Java Bode” 1936 (16 X); A., *Kunstaal Kolff. Schilderijen van Czesław Mystkowski*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1936 (16 X); *Czesław Mystkowski*, „d'Oriënt” 1936 (17 X) nr 42, il., s. 20–21.

Wystawa doczekała się pozytywnych komentarzy w lokalnej prasie. Po wszechnie chwalono zauważalny postęp w technice i formie prac Mystkowskiego. W tekście opublikowanym w „Java Bode” Vn. – prawdopodobnie van Velthuysen – pisał o artyście, że „nigdy nie popada w kliszę samego siebie, lecz stale nad sobą pracuje, dążąc do pogłębienia i rozwinięcia walorów malowniczości swoich prac. Nie należy do malarzy zadowolonych z rezultatów; cały czas poszukuje nowych możliwości [sposobu artystycznego wyrazu], przez co jego twórczość nieustannie ewoluuje”⁶⁴. Ponownie zwrócono też uwagę na kwestię uczucia, jako znaczącego elementu sztuki Mystkowskiego. „We wszystkim, co maluje czuć, że pracował nad tym z wielkim uczuciem i pełną oddania miłością, ponieważ Mystkowski pokochał ten kraj i czuje się tu równie ‘senang’ [dobrze], co osoba urodzona w Indiach”⁶⁵.

Z kolei w „d’Oriënt” podkreślano spokój bijący z prac, wskazujący – zdaniem autora tekstu – że Indie pozwoliły malarzowi odnaleźć ukojenie, którego pragnęła jego niespokojna dusza, jaką obdarzeni są Polacy, namiętni i żywiołowi z natury. Owa typowa dla Wschodu uczuciowość i wrażliwość, pomogła Mystkowskiemu ukazywać w malarstwie naturę portretowanych mieszkańców kolonii. Twórczość jego określono jako „mocną i pełną kontrastów”⁶⁶, zaś ze względu na tę niejednoznaczność z jaką kojarzono Polskę i Polaków w kontekście kulturowej przynależności do cywilizacji na granicy Wschodu z Zachodem, artysta potrafił w swoich pracach oddawać równowagę chaosu, który został oswojony albo przynajmniej na chwilę zastygł.

Być może to właśnie „niespokojna słowiańska dusza” sprawiła, że krótko po tej wystawie Mystkowski zdecydował się opuścić Jawę i wyjechał na Bali. Planował tę podróż co najmniej od 1932 roku, kiedy przy okazji ekspozycji swoich prac w Amsterdamie, deklarował chęć zobaczenia wyspy, o której mówiono, że jest ostatnim rajem na Ziemi.

⁶⁴ Vn., *Czesław de Mystkowski. Schilderijen – expositie bij “Kolff”, „Java Bode” 1936 (16 X)*.

⁶⁵ *Tamże*.

⁶⁶ *Czesław Mystkowski, „d’Oriënt” 1936 (17 X) nr 42, s. 20.*

ROZDZIAŁ 5.

Przestrzeń idylliczna? Balijska twórczość Mystkowskiego i innych artystów europejskich oraz amerykańskich w okresie międzywojennym

„– Cóż to za kraj [...] nieznany reszcie ziemi, gdzie cała natura zda się tak bardzo odmienna od naszej? To snadź ów kraj, gdzie wszystko jest dobrze: bezwarunkowo musi być bodaj jeden taki na świecie. [...]

– [...] Królestwo, w którym się znajdujemy, jest dawną ojczyzną Inkasów; opuścili je bardzo nieroztropnie z zamiarem ujarznienia naiwnych krajów i w końcu ponieśli śmierć z ręki Hiszpanów. Ci książęta, którzy zostali w ojczyźnie, byli roztropniejsi; nakazali za zgodą narodu, iż żaden mieszkaniec nie wyjedzie nigdy poza granice królestwa; oto co zachowało nam dawną niewinność i szczęście¹.”

„Bali [...], wyspa na której nikt się nie spieszy i panuje pokój. To mały raj, w którym mężczyźni noszą kwiaty we włosach, a nocą rozbrzmiewają tajemnicze dźwięki gamelanu; raj, w którym ludzie żyją szczęśliwi bez pieniędzy, bez ubrań i bez wzajemnej wrogości; raj, w którym za piosenkę możesz kupić mały kryty strzechą *bale* [dom] i po prostu żyć żywiąc się owocami i słonecznymi promieniami².”

W środę 6 lutego 1935 roku z Indii Holenderskich do USA została wysłana karta pocztowa, na której cztery dni wcześniej, będąc na Bali, George i Julia Park napisali: „Drodzy przyjaciele, Bali to raj, ludzie są tutaj radosni, a kraina jest przepiękna”³. Odbiorcami byli mieszkający w St. Louis Ernest Sweetser – profesor inżynierii na Uniwersytecie w Waszyngtonie, oraz jego żona Carrie. To skojarzenie z Edenem nie było przypadkowe, co więcej, najprawdopodobniej nie

¹ Wolter, *Kandyd Prostackek*, Club Internacional del Libro SA, Madrid 1999, s. 56–57.

² Helen Eva Yates, *Bali. Enchanted Isle. A travel book*, George Allen & Unwin LTD, London 1933, s. 19.

³ Tekst na karcie pocztowej w oryginale brzmi: „Dear friends, Bali is a Paradise, the people are so happy and the country lovely”. Kolekcja prywatna autorki.

było zbudowane na podstawie pierwszego zetknięcia się państwa Park z wyspą, lecz zapewne powstało jeszcze przed ich przybyciem do Indii Wschodnich.

Przeszło trzydzieści lat wcześniej, w 1904 roku, młody artysta holenderski W.O.J. Nieuwenkamp w liście do żony w podobny sposób wyrażał swój zachwyt dla Bali: „Co za cudowne miejsce; pogoda zawsze piękna, wciąż jest słonecznie... jest bardzo malowniczo [*very artistic*], piękne drzewa, góry, plaże, świątynie i sympatyczni ludzie – mówiąc krótko, wspaniałe miejsce, mały raj”⁴. Jednak kiedy Nieuwenkamp planował swoją wyprawę, wyspa miała opinię barbarzyńskiej, wojowniczej i kojarzyła się – nie bezpodstawnie – ze zwyczajami takimi jak palenie wdów oraz niewolnictwem⁵. Natomiast powszechne już w latach trzydziestych XX wieku postrzeganie przez cudzoziemców Bali jako przestrzeni arkadyjskiej możliwe było dzięki intensywnej promocji wizerunku wyspy oraz jej rdzennych mieszkańców przez nieco ponad dwie dekady, w szczególnym zaś natężeniu od początku lat trzydziestych. Swoje słowa George i Julia Park pisali więc z raju, do którego wyruszyli oczekując odeń konkretnego zestawu cech. Zapewne mając przy tym w pamięci liczne relacje z podróży na „Wyspę Bogów”, zdjęcia i być może także uczestnictwo w pokazie któregoś ze znanych filmów o Bali. Zarys tego wyobrażenia był więc już im znany i jedynie czekał na potwierdzenie oraz wypełnienie go bardziej osobistymi wrażeniami.

5.1. W poszukiwaniu raju. Turyści, artyści i narodziny mitu Bali

Timothy Lindsey w przedmowie do książki Johna Stowella o Walterze Spiesie pisze, że „[...] przez prawie sto lat Bali pełniła funkcję pustego ekranu, służącego odwiedzającym do projekcji tego, co chcieli zobaczyć: krainę marzeń o bogatej kulturze i sztuce, raj swobody seksualnej, albo tanie wakacje gdzieś, gdzie jest ciepło”⁶.

Rajskość Bali podkreślały owe karmiące się poprzednimi narracje, rozproszone w niezliczonych świadectwach, zarówno wizualnych – takich jak fotografie, przedstawienia plastyczne, filmy – jak też relacjach z podróży, artykułach prasowych, powieściach itp. Odbijając subiektywne oczekiwania był to siłą rzeczy tylko

⁴ Cyt. za: Bruce W. Carpenter, *W.O.J. Nieuwenkamp. First European artist in Bali*, Uitgeverij Uniepers, Abcoude 1997, s. 45.

⁵ Nie mając do dyspozycji literatury podróżniczej ani bardziej naukowych opracowań wyspy, Nieuwenkamp swoje przygotowania oparł na poznawaniu bezpośrednich przykładów sztuki i rzemiosła balijskiego, mogących świadczyć o wysokim poziomie artystycznym i potrzebie kontaktu ze sztuką mieszkańców Bali. Materiałów dostarczały mu kolekcje Królewskiego Muzeum Etnograficznego oraz uniwersytetu w Lejdzie; polegał także na opinii badacza, którzy byli tam przed nim, przede wszystkim holenderskiego etnografa Gerreta Pietera Rouffaera, miłośnika batików i tkanin w Holenderskich Indiach Wschodnich.

⁶ Tim [Timothy] Lindsey, „Foreword”, [w:] John Stowell, *Walter Spies. A life in art*, Afterhours Books, Jakarta 2012, s. ii.

fragmentaryczny refleks przedstawianej rzeczywistości, ukazany przez pryzmat spojrzeń ich autorów, osób nie będących Balijszczykami, pochodzących z różnych środowisk i mających odmienne doświadczenia⁷. Owo rozbieżenie nie powodowało zresztą osłabienia samej wizji, ponieważ jej atrakcyjność tkwiła w dużej mierze nie tylko w tym, co powtarzalne, ale także w tym, co powierzchowne i – poprzez przetworzenie, swoistą ekstrakcję – najbardziej widowiskowe, nie wymagające pogłębionej refleksji.

Bali była jak efektowny spektakl, którego treść, mniej lub bardziej znana, nie stanowiła największej przynęty. Widz nie spodziewał się zaskoczenia zbudowanego na fundamentach nowo nabywanej wiedzy o wyspie, lecz raczej oczarowania lub wrażenia oszołomienia w zetknięciu z „oczekiwanym” widowiskiem: pozłotą strojów, hipnotycznymi gestami tancerzy, muzyką, ceremoniami i malowniczą architekturą. Przede wszystkim zaś z ciałami Balijszczyków, tak kobiet, jak i mężczyzn. Barwny korowód wymienionych elementów stawał się tym jaśniejszy, że osadzano go zazwyczaj na tle przyrody, która jawiła się jako majestatyczna i wszechobecna, potęgując wrażenie, jakby mieszkańcom wyspy bliżej było do leśnych stworzeń niż do innych społeczeństw w Indiach Holenderskich lub – tym bardziej – do przedstawicieli Zachodu.

Rozwój współczesnego ruchu turystycznego nastąpił jeszcze w I połowie XIX wieku. Podróże dla przyjemności, będąc swoistą hybrydą sportu i czasu wolnego, wcześniej zarezerwowane głównie dla zamożnych, ewoluowały do powszechnej formy aktywnego wypoczynku⁸. Pojawiła się również ich profesjonalizacja, a niektóre z osób, dla których podróże stały się sposobem na życie, zyskały status gwiazd; relacje dotyczące ich wypraw zamieszczano w prasie, intensyfikując zainteresowanie związane zarówno z nimi samymi, jak i turystyką.

Na przełomie XIX i XX oraz na początku XX wieku takimi obieżyświatami byli Anglik Richard Halliburton, którego Jamie James nazywa „Marco Polo epoki jazzu”⁹, oraz Amerykanin Elias Burton Holmes, autor sloganu *to travel is to possess*

⁷ Por. Adrian Vickers, *Bali. A paradise created*, TUTTLE Publishing, Tokyo-Rutland-Vermont-Singapore 2012, s. 21 (pierwsze wydanie 1990 r.).

⁸ Jednak dla wielu stanowiły ucieczkę w świat marzeń o wólczędze i bliskich lub odległych krainach, snutych z własnego fotela. Warto zaznaczyć, na co zwraca uwagę także Hunter, że to właśnie położenie akcentu na potencjalną przyjemność płynącą ze spędzania wolnego czasu w podróży, oraz masowość tego zjawiska, odróżnia ruch turystyczny, jaki narodził się w XIX wieku od wcześniejszych wojaży, inspirowanych chęcią rozwoju handlu, nauki lub względami religijnymi. Niemniej aspekt edukacyjny był (i pozostaje) istotny dla rozwoju turystyki, by wspomnieć chociażby wycieczki na Wielką Wystawę w 1851 roku, organizowane dla szerokiego rzesz pracowników przez Thomasa Cooka. Zob. F. Robert Hunter, *Tourism and Empire. The Thomas Cook & Son Enterprise on the Nile, 1868–1914*, „Middle Eastern Studies” 2004 (wrzesień) nr 5, tom 40, s. 29–30.

⁹ Jamie James, *The Glamour of Strangeness. Artists and the Last Age of the Exotic*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2016, s. 3.



Il. 86. Reklama aparatu fotograficznego, okładka pisma „d’Oriënt” 1939 (20 V) nr 20



Il. 87. Reklama aparatu z ilustracją Arthura Johanna (Jo) Königa, „d’Oriënt” 1933 (8 VII) nr 27

*the World*¹⁰. Dopełniające w stosunku do ich opowieści o zwiedzanych miejscach były ilustracje, jednocześnie rodzaj dokumentacji ikonograficznej i pamiątki. Nowym gestem podboju świata stało się więc wymierzenie obiektywu aparatu fotograficznego lub kamery w „atrakcję turystyczną”, którą mogło być założenie architektoniczne lub grupa budowli, wydarzenie, konkretny punkt geograficzny, ale także człowiek¹¹ (il. 86, 87). Podróże, zwłaszcza do miejsc odmiennych kulturowo, zaczęły stanowić część modnego nowoczesnego stylu życia Europejczyków i Amerykanów, głównie mieszkańców wielkich miast. Zjawisko to osiągnęło swój rozkwit na przestrzeni trzeciej dekady XX wieku, stanowiąc jakby wyraz sprzeciwu wobec kryzysu 1929 roku.

¹⁰ Jeanette Roan, „To travel is to possess the world’. The illustrated Travel Lectures of E. Burton Holmes”, [w:] Tejze, *Envisioning Asia. On Location, Travel, and the Cinematic Geography of U.S. Orientalism*, The University of Michigan Press, Michigan 2010, s. 27. Mary Louise Pratt w *Imperialnym spojrzeniu* stawia tezę, że „książki podróżnicze zapewniły czytelnikom w Europie poczucie posiadania odległych rejonów świata, prawa do nich i zaznajomienia się z obszarami, które były badane, podbijane i w które inwestowano”. Mary Louise Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 20.

¹¹ Wymowną nazwę nosił cykl podróży, którym debiutował Holmes – *Z Kodakiem przez Europę*.

Indie Holenderskie dopiero w przededniu I wojny światowej zetknęły się z większą liczbą turystów. Pomimo że wyspa, na której znajdowało się centrum administracyjne, czyli Jawa, miała ustabilizowaną sytuację polityczną, dobrze rozwiniętą sieć dróg, a ponadto zamieszkiwała ją stosunkowo duża społeczność europejska, co gwarantowało dostęp do pewnych udogodnień¹², wjazd osób z zewnątrz na teren kolonii był ograniczany przez władze. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku Eliza Scidmore pisała o nieprzychylności Holendrów, z jaką muszą liczyć się turyści podróżujący do Indii Wschodnich¹³, jednak już na początku XX wieku ta sytuacja zaczęła ulegać zmianie.

W marcu 1908 roku utworzono Oficjalne Stowarzyszenie do spraw Ruchu Turystycznego (Officieele Vereeniging voor Touristenverkeer)¹⁴, mające promować międzynarodową turystykę, a kilka miesięcy później na Jawę przybył Holmes¹⁵. W tym samym roku z inicjatywy Stowarzyszenia utworzono Oficjalne Biuro Turystyki (Official Tourist Bureau), które miało utrzymywać kontakty z biurami podróży oraz przedstawicielami w wielu miejscach na świecie. Wydawało także liczne publikacje, również w językach obcych, z czego istotną część stanowiły przewodniki wskazujące „tylko miejsca prawdziwie interesujące dla turysty”, jak z dumą stwierdzano w angielskim *Illustrated Tourist Guide to East Java, Bali and Lombok*¹⁶. Interesującym jest, że samo Biuro upatrywało wzrostu zainteresowania wyspą właśnie w popularności publikacji Scidmore i przedstawionej przez nią wizji Jawy jako „Ogrodu Wschodu”¹⁷. Przewodnik ten ukazał się w 1914 roku i był najwcześniejszą publikacją Stowarzyszenia, w której znalazło się szerokie omówienie turystycznych atrakcji Bali.

Wyspa pozostała na uboczu agresywnych działań władz kolonialnych przez stulecie¹⁸, aż do holenderskiej ekspansji w XIX wieku na tzw. „zewnętrzne terytoria”. Jednym z nich była Sumatra, gdzie wojna o prowincję Aceh, trwająca od

¹² Robert Cribb, *International tourism in Java*, „South East Asia Research” 1995 (t. 3) nr 2, s. 194. Autor wspomina także o korzystnym położeniu Indii Wschodnich na szlaku morskim.

¹³ Eliza Ruhamah Scidmore, *Java. The garden of the East*, The Century Co., New York 1922 [I wydanie 1897].

¹⁴ *De vereeniging tot bevordering van het touristen-verkeer in Ned. Indië*, „Soerabaiasch Handelsblad” 1908 (27 III).

¹⁵ Lista pasażerów „Bataviaasch Nieuwsblad” wskazuje, że Holmes podróżował na Jawę statkiem, który 10 lipca 1908 r. wypłynął z Singapuru w stronę Batawii. Zob. m.in. „Bataviaasch Nieuwsblad” 1908 (10 VII).

¹⁶ Official Tourist Bureau, *Illustrated Tourist Guide to East Java, Bali and Lombok*, Weltevreden (Batavia) 1914, s. 9.

¹⁷ Official Tourist Bureau, *Come to Java*, G. Kolff & Co., Batavia c.1922–23, s. 35.

¹⁸ Wyspa nie była jednak terytorium zamkniętym dla świata zewnętrznego. W XVIII wieku prowadzono intensywny handel wymienny pomiędzy Bali a Singapurem, zaś na wyspie działały kramy należące do kupców arabskich, chińskich i armeńskich (zazwyczaj Żydów). Bruce W. Carpenter, *dz. cyt.*, s. 44. Dodatkowo o handlu balijskimi niewolnikami, prowadzonym aż do lat sześćdziesiątych XIX wieku patrz: Adrian Vickers, *dz. cyt.*, s. 33–48.

1873 do 1904 roku, naznaczona została szeregiem zbrodni popełnionych przez wojskowych na miejscowej ludności. Jednak w przeciwieństwie do walk w Aceh, krwawa kulminacja podboju „Wyspy Bogów” w pierwszej dekadzie XX wieku, tzw. *puputan* – ceremonialne samobójstwo, stała się częścią kultury popularnej i elementem tworzonego przez następne lata mitu „ostatniego raju na Ziemi”¹⁹.

Bezpośrednim świadkiem zajęć w Denpasarze, stolicy królestwa Badung, był przebywający tam w swojej drugiej podróży balijskiej, W.O.J. Nieuwenkamp, który wydarzenia z ranka 20 września 1906 roku przedstawił w liście do żony: „[n]asi żołnierze stali przed głównymi wrotami pałacu, kiedy zaczęły wydostawać się przez nie setki Balijszyków – mężczyzn, kobiet i dzieci. Mężczyźni dźgali kobiety i dzieci, po czym rzucali się w stronę żołnierzy, wystawiając się na ich strzały. [...] W ciągu całej operacji straciliśmy czterech ludzi, co jest wystarczającym dowodem, że nie może być mowy o żadnej prawdziwej walce. To była obrzydliwa masakra [...]”²⁰.

Do tej wizji *puputan* odniosła się kilkadziesiąt lat później mieszkająca w Stanach Zjednoczonych austriacka autorka i scenarzystka Vicki Baum, opisując ją na ostatnich stronach swojej powieści, osadzonej w realiach Bali początku XX wieku. *Liebe und Tod auf Bali*, została opublikowana w 1937 roku, czyli w czasie, kiedy na wyspie przebywał Mystkowski²¹. Samej Baum nie było już wówczas w Indiach Wschodnich, polski malarz mógł jednak mieć okazję spotkać człowieka, który wniósł znaczący wkład w powstanie tej książki, a który stał się symbolem Bali końca lat dwudziestych i lat trzydziestych.

¹⁹ Intensyfikacja prób opanowania południowego obszaru Bali trwała od połowy XIX wieku, kiedy siły kolonialne zniszczyły Buleleng i Singaradję. 27 maja 1904 roku, unieruchomiony na mieliźnie nieopodal Sanuru statek został splądrowany, jednak powołując się na lokalny zwyczaj, władze balijskie odmówiły kapitanowi interwencji, co stało się pretekstem do wkroczenia Holendrów. Niezależnie od tego, czy sprawa ta była prowokacją, w konsekwencji doprowadziła do przybycia sił zbrojnych i upadku ostatnich niezależnych królestw.

²⁰ Cyt. za: Bruce W. Carpenter, *dz. cyt.*, s. 57. W tym czasie Holendrzy przygotowywali inwazję na południowe obszary wyspy, a wyjazd na wyspę wymagał specjalnego zezwolenia. Nieuwenkamp otrzymał je od van Heutsza, mógł więc towarzyszyć żołnierzom w ich drodze na Badung. Tego samego dnia radża z pałacu Pamecutan w Denpasar także wybrał śmierć zamiast poddania się Holendrom, a pojmani przez wojsko kilka dni później radża Tabananu i jego syn popełnili samobójstwo. Kres walk Balijszyków o niezależność zaznaczył *puputan* w 1908 roku w Klungkung.

²¹ Tłumaczenie w języku angielskim ukazało się rok później, pod tytułem *Tale of Bali*. Obecnie w przekładach anglojęzycznych powraca się do znaczenia pierwotnego tytułu niemieckiego, tłumacząc go jako *Love and Death in Bali*. W niniejszej pracy posłużono się pierwszym wydaniem amerykańskim: Vicki Baum, *Tale of Bali*, The Literary Guild of America, INC., New York 1938.

5.2. Narracje i narratorzy. Balijska bohema w 1937 roku a multiplikacja mitów

Urodzony w Moskwie w osiadłej w Rosji zamożnej niemieckiej rodzinie, starszy od Mystkowskiego o trzy lata Walter Spies był wszechstronnie utalentowanym artystą. Równie biegle wypowiadał się w malarstwie, rysunku, fotografii jak i muzyce²². Przed przybyciem do kolonii przez kilka lat związany był z Dreznem, gdzie obracał się w kręgach poszukujących nowych ścieżek rozwoju artystycznego; znajomości, które przerwały lata, to relacje m.in. z Oskarem Kokoschką, Otto Dixem, Angelicą (Gelą) Forster i jej przyszłym mężem Alexandrem Archipenko. W Berlinie do grona jego najbliższych znajomych należał Friedrich Murnau, w którego domu zamieszkał w 1921 roku²³.

Jawa, dokąd przyjechał w 1923 roku, zachęcony wykonanymi na Bali fotografiami Gregora Krausego, wywarła na nim duże wrażenie, niemniej próba udziału w życiu artystycznym związanym z Kręgami Sztuki nie przyniosła mu zadowolenia. Jak sam pisał w liście z 1939 roku o wydarzeniach z początku pobytu w kolonii: „[wystawa w budynku Kręgu w Batawii] odarła mnie z wszelkiej ochoty, aby kiedykolwiek więcej wystawiać swoje prace na Jawie”²⁴. W 1927 roku zdecydował o przeniesieniu się na Bali.

System działania Kręgów Sztuki, konieczność poddawania się ocenom jury, wewnętrzne spory i powolne – w stosunku do Europy – otwieranie się na nowe prądy w sztuce sprawiały, że twórczość powstająca na Jawie, a także na mniejszą skalę na Sumatrze, jawiła się jako zachowawcza i ujednolicona. Na to wrażenie wpływ mogła mieć także – paradoksalnie – liczba artystów. Wśród setek dzieł omawianych, zazwyczaj dość powierzchownie, na łamach miejscowej prasy, prace sprawiające krytykom większą trudność interpretacyjną lub takie, które nie spotkały się z ich aprobatą, mogły być omijane, a uwaga kierowana była ku bardziej konwencjonalnym dziełom.

Na Bali nie było instytucji, które mogłyby organizować i wspierać twórców, równocześnie w pewnym sensie ich ograniczając. Dodatkowo, ze względu na nie-

²² Spies interesował się także filmem i tańcem; sam doskonale grał na pianinie, co umożliwiło mu utrzymanie się, kiedy zamieszkał na Jawie, najpierw grał w kinie w Bandungu, potem w klubie w Yogyakarcie, i sprawiło, że na prośbę sultana został kierownikiem europejskiej orkiestry w tamtejszym *kratonie*.

²³ Pozostali w bliskich stosunkach także po opuszczeniu przez Spiesia Europy. W czasie tych kilku lat spędzonych w Niemczech kilkakrotnie wystawiał swoje prace na indywidualnych i zbiorowych ekspozycjach. Przy jednej z takich okazji, będąc w Amsterdamie, zobaczył książkę Gregora Krausego, ze zdjęciami wykonanymi na Bali.

²⁴ List Spiesia do holenderskiego krytyka sztuki Kaspera Niehausy, w: John Stowell, *Walter Spies. A life in art*, Afterhours Books, Jakarta 2012, s. 7. Stowell pisze o Spiesie, że na Bali „[b]ył panem samego siebie; wedle woli odkrywał bogactwo balijskiej natury, społeczeństwa i sztuki, nie musząc spełniać żadnych europejskich oczekiwań.” *Tamże*, s. 11.

wielką liczbę artystów, którzy osiedlali się na wyspie na dłużej, nie utworzyli oni zwartego środowiska. W przypadku osób chcących zamieszkać w kolonii decyzja o osiedleniu się raczej poza Bali zazwyczaj powodowana była brakiem odpowiedniej infrastruktury. To, co pociągało jednych, czyli stosunkowo niewielka kolonia osób spoza Indii Holenderskich, wciąż słabo rozwinięta sieć dróg, niedostateczna liczba miejsc do zakwaterowania oferujących standard taki, jaki na Jawie był powszechnie dostępny, a także trudności z transportem na wyspę, dla innych było akceptowalne tylko na krótko. Holenderski anglojęzyczny przewodnik po kolonii, *Van Stockum's Travellers' Handbook to the Dutch East Indies* wydany w 1930 roku podaje, że w Singarai mieszkało 132 Europejczyków, a w Denpasar 73²⁵.

Charyzmatyczny Spies szybko stał się centralną postacią tamtejszego międzynarodowego towarzystwa, zaś jego dom w Campuan, w okolicach Ubudu, był dla wielu jednym z celów balijskiej podróży. Służył także za platformę, na której mit raju rozbudowywano o kolejne obszary, ustanawiając wizję wiejskiej Arkadii.

Malarstwo Spiesa wyraźnie nawiązywało do rozwiązań stosowanych przez kino niemieckiego ekspresjonizmu, choć początkowe jego prace wskazują także na znaczny wpływ twórczości Chagalla i naiwnych pejzaży Rousseau. Przedstawiał mieszkańców Bali – głównie mężczyzn – w kontekście monumentalnej przyrody, której stanowili nieodłączną część. Wycucie kontrastu światła i cienia, bądź mroku, obecne również w jego fotografiach, pozwalało na budowanie klimatu kolejnych umownych, często odrealnionych i budzących niepokój scen, z których większość, ze względu na kompozycję i stosunek do perspektywy, kojarzy się z teatralną scenografią. Artysta tworzył obraz świata ahistorycznego, trwającego w wiecznym „teraz”, odnoszącego się jednak do bliżej nieokreślonej, baśniowej przeszłości, ponieważ nie umieszczono w nim niczego, co mogłoby sugerować obecność elementów cywilizacji zachodniej²⁶.

²⁵ Informacja za: *Tamże*, s. 11. Należy jednak pamiętać, że ruch turystyczny na Bali, po chwilowej zapaści spowodowanej światowym kryzysem, rozwinął się znacznie po Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 roku, więc dane dotyczące rezydentów w 1937 roku byłyby jednak wyższe.

²⁶ We wstępie do słynnej *Island of Bali* Covarrubias wskazał analogię pomiędzy sztuką Spiesa a dziełami Cranacha, Breugela i Rousseau, a także podkreślił, że poświęcał się każdemu szczegółowi „z miłością perskiego miniaturzysty”. Patrz: Miguel Covarrubias, *Island of Bali*, Periplus Editions (HK) Ltd., Singapore Hong Kong, Indonesia 2008, s. xxix, (wydanie I, 1937). Stowell pisze natomiast, że artyście bliski był etos rzemiosła „starych mistrzów” i swoje prace wykonywał wolno, co przekładało się oczywiście na ich niewielką ilość – około 3–5 obrazów rocznie. John Stowell, *dz. cyt.*, s. 11. Rozwija nieco ten wątek we fragmencie wystąpienia *A New Temple and an Old Myth*, w którym odnosi się do analogii, jaką pomiędzy pracami Spiesa i sztuką dworską początku XV wieku, mającymi manifestować się także w „nowej sztuce balijskiej”, dostrzegając holenderski archeolog oraz miłośnik sztuki Willem Frederik Stutterheim. John Stowell, *A New Temple and an Old Myth. „Pita Maha” in the development of „modern” art in Bali*, 1989, s. 8. Maszynopis, niepublikowany, otrzymany dzięki uprzejmości doktor Hedwigi (Hedi) Hinzler, której jestem wdzięczna za pomoc i serdeczne odpowiedzi na moje pytania.

Niemiecki artysta nie poprzestawał na czerpaniu inspiracji z nowego otoczenia, ale zaangażował się w rozpowszechnianie wiedzy przede wszystkim o sztuce oraz tradycjach muzycznych i tanecznych wyspiarzy. Była to działalność zazwyczaj prowadzona poprzez przekazywanie informacji osobom, które wykorzystywały ją we własnej twórczości, pracach naukowych itp., bądź inspirowanie, względnie funkcja doradcza. Interwencje Spiesa były tak częste, zaś on sam związany był z tak wieloma postaciami istotnymi dla kultury, nauki bądź sztuki swoich czasów, że można odnieść wrażenie, iż brał udział w niemal każdym ważnym wydarzeniu rozbudowującym obraz raju przeznaczony dla odbiorcy z zewnątrz.

Na początku trzeciej dekady XX wieku, kiedy obraz wyspy był już powszechnie kojarzony z przestrzenią idylliczną, wielokrotnie podejmowano próby mniej lub bardziej świadomego kreowania na tej bazie kolejnych mitów, związanych z konkretnymi osobami. Wynika z tego, że owa podstawa, czyli arkadyjskość Bali, stała się na tyle stabilna i nie budząca wątpliwości, iż umożliwiała realizację bardziej prywatnych marzeń o umieszczeniu siebie lub kogoś innego w jej kontekście²⁷.

Zjawisko to wyrosło na gruncie publikacji podróżniczych, w których autorzy, przy okazji relacji z odwiedzanych miejsc i ewentualnych przeżytych przygód, odślaniali lub wręcz akcentowali świadomie komponowany obraz samych siebie. Jednym z przykładów tej najbardziej rozpowszechnionej formy opowieści uwznioślającej osobę narratora-turysty – który pomimo to nie dominuje nad opisem celu wyprawy – jest książka *Bali. Enchanted Isle. A travel book* napisana przez Helen Evę Yates, a wydana w 1933 roku. Autorka podkreśla unikatowość swojej podróży, a przez to i własną wyjątkowość, także dzięki wzmiankom o interakcjach z niezwykłymi osobami, które spotkała w jej trakcie. Byli to zarówno wyrafinowani Europejczycy, jak też naznaczeni jakimś piętnem wyjątkowości rdzenni mieszkańcy wyspy. Jednym z nich był artysta wykonujący maski dla tancerzy i aktorów, którego mistyczno-inicjacyjny wątek ma zaświadczyć o eksploracji przez Yates „prawdziwej” Bali, a jednocześnie o jej wrażliwości na to, co dla przeciętnych przedstawicieli zachodniej cywilizacji zapewne byłoby bezwartościowe. Yates nie udałooby się go poznać, gdyby nie postać łącząca cechy *guru* i akolity, którym był spotkany przy jednej ze świątyń P.A.J. Moojen, szczęśliwym dla Yates zbiegiem okoliczności przebywający na Bali. Yates opisuje swoją

²⁷ Łączyło się to zazwyczaj z postrzeganiem „rajskości” wyspy w kategoriach tajemnicy, niejednoznacznej i nie pozwalającej na całkowite poznanie „duszy Wschodu” oraz wzniosłości, sprzężonych z wszechstronnością i naturalnością talentu lub talentów – najczęściej artystycznych, potrzebą odrzucenia krępujących norm społeczeństw zachodnich, a także odczuwaniem mistycznej łączności z przyrodą. Zobacz także: Renata Lesner-Szwarc, „Bali – raj wymyślony?”, [w:] Michał Gołoś, Joanna Marszałek-Kawa (red.), *Kulturowe uwarunkowania rozwoju współczesnej Azji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2016, s. 78–95.

rozmowę z rzeźbiarzem, który podarowuje jej swoisty totem – jedną z masek, a na koniec pozwala czytelnikowi jeszcze raz poczuć, że lektura umożliwi mu obcowanie z czymś wyjątkowym: „[k]iedy z maskami pod pachami opuszczaliśmy [wraz z Moojenem] dziedziniec, [artysta] skłonił się nisko, po czym z szerokim gestem ofiarował mi kwiat, który nosił zatknięty za uchem. Uświadomiłam sobie, że to znak najwyższego szacunku!”²⁸. Sama Yates przyznała, że Moojen prostodusznie stwierdził, że to blond włosy autorki wpadły balijskiemu artyście w oko, niemniej estyma, jaką obdarzył ją rzeźbiarz, w pewnym stopniu uczyniła z niej postać predystynowaną do roli przewodnika dla innych.

Bali. Enchanted Isle. A travel book wypełniona jest scenami służącymi do ukazania Yates jako osoby równie niezwykłej, co miejsce, do którego przybyła. Jednak podstawowym zadaniem książki pozostawało przekazanie czytelnikowi wiedzy o konkretnej podróży. Wykorzystanie wyspy do mitologizacji określonej postaci w najpełniejszym stopniu uwidacznia się w autonarracji (a raczej: w autonarracjach) Muriel Pearson, Amerykanki szkockiego pochodzenia, która przyjęła imię K’tut Tantri, a o której Timonthy Lindsey pisze, że „stąpała po cienkiej linii pomiędzy pamięcią, interpretacją i przesadą, dostosowując swoje wspomnienia do zachodnich wyobrażeń o królewskiej Bali [...]”²⁹.

K’tut negocjowała swoją tożsamość jako inherentną część struktury mitu Bali. Wykreowana przez nią postać to w znacznym stopniu fantazmat, na który złożyły się elementy kultury masowej, motywy z powieści awanturnych i romansów. Jej niemal konfesyjny stosunek do wyspy, na której zamieszkała, sprawił, że ubarwiając historię własnego życia stworzyła alternatywną wizję Bali, osadzając siebie w centrum wszystkich istotnych lub przełomowych wydarzeń. Pełniła nie tylko rolę ich świadka i wedle potrzeby siły sprawczej, ale wręcz uosabiała pomost, który mógłby połączyć kultury zachodnią i balijską. Będąc Amerykanką korzystała z zalet przynależności do świata Zachodu, bez poczucia winy z powodu dominacji nad mieszkańcami kolonii. Jednocześnie związki z jednym z rodów królewskich – przez który wedle jej relacji została adoptowana, otrzymując balijskie imię, odtąd oficjalnie przez nią używane – czyniły z niej kogoś więcej niż tylko zwykłą turystkę.

Determinacja utrwalona na kartach *Revolt in Paradise*, żeby przekroczyć granice własnej przynależności etnicznej³⁰ i zamieszkać w raju jako „prawdziwa

²⁸ Yates Helen Eva, *Bali. Enchanted Isle. A travel book*, George Allen & Unwin LTD, London 1933, s. 60–61.

²⁹ Timothy Lindsey, *The Romance of K’tut Tantri and Indonesia*, Equinox Publishing, Jakarta Kuala Lumpur 2008, s. 34.

³⁰ Słowo „etniczność” używane tu jest w kontekście poglądów dominujących w latach trzydziestych XX wieku, a więc utożsamianego z określonym pochodzeniem, kulturą i rasą. Jak pisze Fenton, w 1935 roku pojawił się apel, aby zrezygnować z terminu „rasa” i zastąpić go „etnicznością”. Steve Fenton, *Etniczność*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 27.

Balijka”, stanowi jeden z przykładów powierzchownego myślenia o kulturze wyspy i jej mieszkańcach. Relacje innych bohaterów, z którymi miała kontakt, pozwalają dopowiedzieć, że nawet to dążenie wydawało się płytkie i oparte na pozorach działań oraz braku chęci poznawania balijskiej kultury.

Co ciekawe K'tut – które to imię jest tylko jednym z licznie występujących w narracjach z nią związanych – twierdziła, że jest malarką. Dzięki temu ustanawiając swój przejawiony autoportret mogła powoływać się także na topos artysty, kogoś odczuwającego głębiej, kierującego się intuicją i uczuciami, a często także niezrozumianego. Uważała się zresztą za bratnią duszę twórców osiadłych na Bali, przede wszystkim Spiesa, który w jej narracji ewoluował w stronę osoby wymagającej (jej) opieki, niekiedy wręcz bezradnej, niemal w takim stopniu jak, w opinii autorów etycznej polityki, rdzenni mieszkańcy Indii Holenderskich. Tym samym powiązania pomiędzy tekstem K'tut a władzą jaką dysponowała będąc (mimo wszystko) nie-Balijką oraz autorką narracji, można odczytać jako jeszcze bardziej wielowarstwowe. Postaci Spiesa, Balińczyków jako zbiorowości oraz sama wyspa, zostały przez nią potraktowane niczym posiadłości kolonialne, którymi w *Revolt in Paradise* zarządzała budując własną legendę. Wykorzystywała także dwa mity, z których jeden, o „ostatnim rajy na ziemi”, był już mocno zakorzeniony w kulturze popularnej, drugi zaś – mit Spiesa jako artysty w rajy, dopiero miał się ukonstytuować.

Znaczna część spośród osób przybywających na wyspę i chcących poznać najważniejszego „pośrednika turystycznego”³¹, trafiała do Spiesa z polecenia kogoś znajomego, przyczyniając się do rozbudowywania kręgu wzajemnych powiązań.

Znalazł się w nim także Charles Sayers, który poznał niemieckiego artystę podczas swojego pobytu na Bali w 1927–1928 roku, kiedy mieszkał przez pewien czas w Buleleng³². Jego współlokatorami byli wówczas André Roosevelt i Hickman Powell³³. 49 prac Sayersa z tego okresu wystawiono na wspomnianej ekspozycji w Batawii, w lipcu 1928 roku³⁴. Sayers powrócił na Bali z żoną i ich niedawno urodzoną córeczką w 1932 roku, na miejsce pobytu wybierając najpierw Singaraję³⁵, a następnie wioskę Klandis Kedaton, położoną pomiędzy Sanurem

³¹ Jak nazywał Spiesa Stutterheim. Timothy Lindsey, *dz. cyt.*, s. 56

³² Koos van Brakel, *Charles Sayers 1901–1943. Pioneer painter in the Dutch East Indies*, KIT Publishers, Amsterdam 2004, s. 37.

³³ Roosevelt przygotowywał się do realizacji filmu *Goon-Goon*, (patrz dalej w rozdziale), zaś Powell zasłynął później jako autor książki *The last paradise*, zawierającej liczne, choć nie zawsze zgodne z rzeczywistością, opisy Bali. Wstęp do niej napisał Roosevelt, którego zdjęcia także znalazły się w publikacji. Hickmann Powell, *The last paradise. An American's 'discovery' of Bali in the 1920s*, Oxford University Press, Oxford New York Singapore 1987, (I wydanie 1930).

³⁴ *Tentoonstelling van olieverf-schilderijen en teekeningen van Ch. Sayers in het Kunstkringgebouw, van Heutsz-Boulevard 1 van 26 tot en met 3 Juli 1928*, Bataviasche Kunstkring te Batavia, Batavia 1928.

³⁵ Yates pisze, że była to „najbardziej komercyjna” okolica. Helen Eva Yates, *dz. cyt.*, s. 31.

a Denpasar, do którego chętnie przybywali turyści. Carpenter pisze, że w tym czasie Denpasar stał się głównym celem podróży, co wpłynęło na jego przeobrażenie w miasto „z elektrycznością, nowoczesnym hotelem, bankiem i udogodnieniami dla turystów, włączając w to sklepy oferujące pamiątki, zarówno dobrej jak i marnej jakości”³⁶.

Sayers mieszkał tam do 1934 roku, po czym wrócił na Jawę, jest więc prawdopodobnym, że przed wyjazdem na wyspę Mystkowski prosił go o wskazówki dotyczące kwestii zakwaterowania. Być może otrzymał także nazwiska osób, z którymi warto było się tam spotkać, jednak znajdujące się w kolekcji KITLV listy Spiesa z 1937 i 1938 roku nie zawierają wzmianek o Polaku³⁷.

Mogło to wynikać z faktu, że w drugiej połowie lat trzydziestych Spies miał już ugruntowaną pozycję znawcy oraz propagatora szeroko rozumianej kultury Bali. Popularność, jaką cieszył się była tak duża, że chcąc odpocząć od naporu potencjalnych gości, traktujących go jako kolejną z „atrakcji” balijskich, i malować w spokoju, zbudował na wschodzie wyspy, w wiosce Iseh w Karangasem, rodzaj górskiej samotni. Ta ucieczka przed popularnością przypadła właśnie na rok 1937, kiedy na wyspie przebywał polski malarz.

Trudno zgadywać, czy pomiędzy nim i Mystkowskim doszło do spotkania. Niezależnie od swojej chęci życia w odosobnieniu, Spies pojawiał się przynajmniej raz w tygodniu w Ubudzie, na sobotnich spotkaniach Komisji Rekrutacyjnej w balijskim stowarzyszeniu Pita Maha. Mystkowskiego raczej nie pociągało życie balijskiej cyganerii, lecz zapewne nazwisko niemieckiego artysty nie było mu obce, zwłaszcza biorąc pod uwagę przedsięwzięcia w dziedzinie kultury i sztuki, głośne nie tylko w Indiach Holenderskich, w których ten uczestniczył. Mógł także kojarzyć wspomniane stowarzyszenie z wystawy zorganizowanej w 1936 roku w Batawii. Wówczas po raz pierwszy pokazano na Jawie prace artystów należących do Pita Maha, powołanego 29 stycznia tego samego roku dla promocji tamtejszej sztuki.

5.3. „Mystkowski maluje Bali”³⁸

Wobec braku jakichkolwiek innych źródeł, w przypadku pobytu Mystkowskiego na Bali to jego prace lub sam tylko ich opis albo tytuł pozwalają na przypuszczenia, jak mogła przebiegać jego podróż.

³⁶ Bruce W. Carpenter, *dz. cyt.*, s. 120.

³⁷ Leiden, University Library, Collection Walter Spies Foundation Holland (Stichting Walter Spies Holland), Spies 9/ Spies 12/ Spies 13.

³⁸ Tytuł podrozdziału odnosi się do tytułu artykułu opublikowanego przy okazji wystawy Mystkowskiego w marcu 1938 roku, H.W. Andersen, *Mystkowski schildert Bali. Kunstzaal G. Kolff & Co.*, „Ochtend Post” 1938 (17 III).



Il. 88.
Autorka w The Agung Rai Gallery
w Ubudzie, przed pracą Czesława
Mystkowskiego

Na zorganizowanej po powrocie na Jawę wystawie w marcu 1938 roku, artysta zaprezentował trzydzieści pięć prac, z których kilka pomaga wysnuć wniosek, że podczas swojego pobytu na Bali przebywał głównie na południu wyspy³⁹.

Praca reprodukowana w katalogu i umieszczona tam pod numerem 2, *Tempel Batoean, czyli Świątynia Batuan* (1937), jest utrzymanym w kontrastujących, a jednak doskonale dopełniających się kolorach cynobru i szarościach, z delikatnymi refleksami zgaszonego bladego indygo oraz zgaszonej zieleni. W porównaniu z wcześniejszymi obrazami olejnymi tego artysty, zwraca uwagę impastowo kładziona farba, która w kilku miejscach, zwłaszcza w jaśniejszych partiach rzeźb, ustawionych przed świątynną bramą, daje efekt chropowatości. Ekspresyjne dukty pędzla są wyraźnie dostrzegalne. Ale chociaż zmienia się sposób prowadzenia narracji, nie zmienia się sama opowieść. Niezmienne pozostaje zamiłowanie Mystkowskiego do przedstawiania architektury sakralnej, pozbawionej obecności ludzi, wyciszonej, poddawanej kontemplacji (il. 88).

Praca wróciła w pobliże swojego powstania i obecnie znajduje się w balijskiej kolekcji The Agung Rai Gallery w Ubudzie. W tym kontekście trafne wydają się słowa Didiera Hamela Dhaimelera, który w katalogu do wystawy prac Gabrielle Ferrand, francuskiej artystki, przebywającej i tworzącej na Jawie oraz Bali w latach dwudziestych oraz pomiędzy rokiem 1938 a 1942, napisał: „Artyści to dziwni ludzie! Pojawiają się, znikają, a potem zjawiają się ponownie... Niektórzy twierdzą, że są nieśmiertelni! Artyści, którzy podróżują, mogą wydawać się

³⁹ *Bali-tentoonstelling Czeslaw Mystkowski*, Kunstzaal G. Kolff & Co., [Batavia] 1938. Wystawiono 28 prac olejnych, 4 akwarele i 3 rysunki.

jeszcze dziwniejsi... Ich prace mogą nadal podróżować, [już] bez nich, a czasami zbierają się w miejscu swoich tajemniczych narodzin”⁴⁰.

Obraz *Świątynia Batuan* przedstawia, zgodnie ze swoim tytułem, charakterystyczne balijskie zabudowania świątynne. Niski mur z wypalanej cegły o intensywnym pomarańczowo-czerwonym zabarwieniu oddziela od dolnej krawędzi obrazu prosta droga, która wydaje się odbijać ceglane zabudowania. Mystkowski ten sam cynober, który na murze świątynnym wydaje się być rozżarzony do czerwoności, wykorzystał w miękkich liniach kory rozłożystych drzew. Powidok tego koloru pojawia się również na trzecim planie i w smugach delikatnie przebijających w gładkiej partii drogi.

Podobny sposób kładzenia farby – grubo i szybkimi mocnymi pociągnięciami, oraz wyróżniające się nasycenie cynobru dominują w *Portrecie balijskiej kobiety* (1937) opartym na kontrastowym zestawieniu szerokich plam barwnych „barwnego dwudźwięku: karmin – ultramaryna”⁴¹. Zapewne jest to praca, o której krytyk napisał: „Takiego kolorytu i takiej silnej konstrukcji obrazu dotychczas nie zdarzyło mi się u niego [tj. Mystkowskiego], widzieć”⁴².

Na marcowej wystawie były zaledwie cztery przedstawienia balijskiej architektury, a *Świątynia Batuan* jest jedynym, które, dzięki zamieszczonej w katalogu reprodukcji, wiemy jak wyglądało. Jego znaczenie wynika jednak także z nadanego w katalogu tytułu, wprost wskazującego, że Mystkowski stworzył wspomnianą pracę w wiosce Batuan, położonej pomiędzy Ubudem a Denpasarem, w rejonie Gianyar.

W latach trzydziestych obszar ten nie był w centrum zainteresowania masowej turystyki, co wpłynęło na wybranie go na miejsce badań przez Margaret Mead i Gregory’ego Batesona, którzy przebywali tam w czasie balijskiej podróży Mystkowskiego. Batuan uważana jest także za centrum rozwoju około trzeciej dekady XX wieku nowych prądów w sztuce lokalnej, która szybko zaczęła być dostrzegalna w twórczości artystów na całej Bali, przede wszystkim w malarstwie i rzeźbie. Przez kilka kolejnych dziesięcioleci powszechnie przyjmowano, że wkład w tę transformację mieli wyłącznie obcokrajowcy, na czele ze Spielem i Bonnetem, niemniej obecnie w środowisku naukowym nie ustaje dyskusja, w jakim stopniu pewne przemiany nastąpiły w wyniku ich interwencji – o ile nie były już obecne – jak również, czy rzeczywiste innowacje nie zaistniałyby bez ich aktywnego udziału.

⁴⁰ D.H. [Didier Hamel] Dhaimeler, *Gabrielle Ferrand (1887–1984)*, Duta Fine Art Gallery, Jakarta 1992, s. 3.

⁴¹ Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, Warszawa 1989, t. 1, s. 327.

⁴² A., *Czesław Mystkowski. Expositie in de Kunstzaal G. Kolff & Co.*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1938 (15 III).

Jako wpływ kontaktów z turystami i rezydentami tłumaczono przełom w ikonografii, dostrzeżony na początku lat trzydziestych, związany z pojawieniem się – występujących dotąd marginalnie – przedstawień zwykłych codziennych czynności i zdarzeń, osadzonych w kontekście przyrody wyspy. Podobnie interpretowano skłonność do bardziej realistycznej formy, wynikającej m.in. z nowego podejścia do perspektywy. Transformacja dotyczyła również poszerzonej palety barw, zaś nowe materiały, jak papier czy wytwarzane na przemysłową skalę farby lub ołówki, umożliwiły zmiany w samej technice malowania. Ruud Spruit zwraca uwagę przede wszystkim na nowe spojrzenie na samą osobę artysty, dotąd anonimowego⁴³, ale w równym stopniu przełom w sztuce balijskiej charakteryzuje jej masowość. Artyści zaczęli rozwijać lokalne centra, licznie pojawili się także chętni by pobierać od nich nauki. Stowell podaje, że o ile w Batuanie w 1930 roku było jedynie dwóch malarzy, w 1935 roku działało już „pięciu głównych artystów i ‘szkoła’ z wieloma uczniami”⁴⁴. Warto zaznaczyć, że w tym samym czasie nastąpił gwałtowny wzrost liczby turystów odwiedzających Bali.

Stutterheim w swoim artykule z 1934 roku wskazywał, że prawdopodobnym czynnikiem, który wyzwolił tę lawinę przemian, były prace Spiesa stworzone w Ubudzie, na początku jego pobytu na Bali⁴⁵. Do Campuan przeprowadził się dopiero na początku 1930 roku, nie mogąc pogodzić pracy nad kolejnymi obrazami z nieustannie pojawiającymi się gośćmi. Tezę tę powtórzył w *Island of Bali* Covarrubias, zaś popularność jego publikacji sprawiła, że związek pomiędzy Spiesem a „renesansem balijskim” przez kolejne dziesięciolecia uważano za fakt niewymagający dalszych dociekań. Jedną z ważniejszych analiz, prowadzących do zmiany tej perspektywy, były badania Hedi Hinzler, która w latach osiemdziesiątych skatalogowała i opisała zbiory balijskich manuskryptów znajdujących się w holenderskich kolekcjach⁴⁶.

Cokorda (Tjokorda) Gde Agung Sukawati (Soekawati), u którego Spies mieszkał w Ubudzie, należał do wpływowych kręgów balijskiej arystokracji. Był członkiem Rady Ludowej, odebrał europejską edukację i miał szerokie zainteresowania. Spies został mu listownie przedstawiony w 1925 roku przez znanego muzykologa, Jaapa Kunsta. Cztery lata później Kunst ponownie odegrał rolę

⁴³ Ruud Spruit, *Artists on Bali*, The Pepin Press, Amsterdam Kuala Lumpur 1997, s. 42.

⁴⁴ John Stowell, *A New Temple and an Old Myth*, s. 17.

⁴⁵ W.F. [Willem Frederik] Stutterheim, *Een nieuwe loot aan een ouden stam*, „Elseviers geïllustreerd maandschrift” 1934 (June), s. 391–400.

⁴⁶ H.I.R. [Heidi] Hinzler, *Catalogue of Balinese manuscripts in the Library of the University of Leiden and other collections in the Netherlands. Part Two. Descriptions of the Balinese drawings from the van der Tuuk Collection*, E.J. Brill/ Leiden University Press, Leiden 1986. Podstawą jej pracy był korpus dzieł przekazanych Bibliotece Uniwersytetu w Lejdzie w 1896 roku, po śmierci Hermana van der Tuuka, lingwisty, przebywającego na Bali w latach 1870–1894. Kolekcję tę oglądał Nieuwenkamp przed swoją podróżą na Bali w 1903–1904 roku. *Tamże*, s. 14.

łącznika, przedstawiając Spiesowi holenderskiego artystę Rudolfa Bonneta, który po wyprowadzce niemieckiego przyjaciela do nowego domu, zamieszkał u Corda Gde Sukawatego i to właśnie oni – Sukawati, Spies i Bonnet, uważani są za inspiratorów powstania Pita Maha.

W 1936 roku stowarzyszenie zrzeszało 125 członków, w marcu 1937 roku, kiedy na Bali przybył Mystkowski, było ich 150 i niemal wszyscy pochodzili z rejonu Gianyar, z wiosek Batuan i Mas⁴⁷. Polski artysta znalazł się więc w samym centrum wydarzeń przeobrażających oblicze sztuki balijskiej. Niestety nie wiadomo, co sądził o tych zmianach. Być może odwiedził funkcjonujące od 1932 roku Bali Museum w Denpasarze, które nie tylko służyło kolekcjonowaniu i wystawianiu artefaktów obrazujących różne oblicza balijskiej sztuki, ale także za miejsce pośredniczące w sprzedaży prac inspirowanych nowymi prądami⁴⁸. Za muzealny Departament Sprzedaży odpowiedzialny był Bonnet, oprócz tego zajmujący się organizacją wystaw. Jeśli jednak Polak miałby go poznać, mogło to nastąpić jedynie w pierwszej połowie roku, ponieważ w czerwcu Bonnet wyjechał w roczną podróż do Europy.

Wobec braku jakichkolwiek informacji, trudno rozważać, jakie wrażenie na Mystkowskim wywarło lokalne malarstwo. Zauważalna jest natomiast zmiana wykorzystywanego podłoża. Poza akwarelami, niemal wszystkie znane prace olejne stworzone na Bali powstały na desce, kilka zaś na płótnie naklejonym na deskę. Wydaje się prawdopodobne, że Mystkowski świadomie zdecydował się na ten materiał. W przeszłości już kilkakrotnie wybierał dla swoich prac olejnych drewniane podłoże, wykorzystując jego fakturę i rysunek słoju, jednak były to wyjątki nie reguła. Od razu jednak warto przypomnieć, że większość znanych do dziś prac z okresu przed podróżą na Bali to akwarele, co oczywiście wpływało na wybór podłoża. Z listu Corry van Rhijn do dyrektora Museum Stedelijk w Amsterdamie jasno wynika, że prawie wszystkie obrazy, które chciała przekazać jako spuściznę po mężu, były wykonane w technice olejnej. Katalogi wystaw niestety ujmują, najprawdopodobniej, zaledwie niewielką część malarstwa Mystkowskiego.

Podobnie jak w przypadku obrazów tworzonych w Bretanii, w jego balijskim oeuvre nie ma przedstawień popularnych wśród turystów barwnych rytuałów i dynamizmu. Próżno więc szukać w nim scen kremacji, ekstatycznego tańca, gry świateł i nocnych ciemności, elementów mistycznych, ale także scen kąpieli, przyciągających uwagę artystów i fotografów od czasów publikacji niemieckiego

⁴⁷ John Stowell, *dz. cyt.*, s. 20. Członkami mogli być „artyści z Bali”, więc stowarzyszenie przyjmowało także obcokrajowców.

⁴⁸ Stało się to zarzewiem konfliktu z lokalnymi handlarzami, którzy pobierali 40% od sprzedawanych dzieł, podczas gdy muzeum tylko 5%. *Tamże*, s. 18.

lekarza Gregora Krausego⁴⁹. Wydaje się do niej nawiązywać praca olejna Mystkowskiego, w katalogu zatytułowana *Balinesche vrouw op pad*, czyli *Balijka na ścieżce*. Przymuszczenie opiera się na wizualnym podobieństwie całopostaciowego portretu do fotografii *Junge Frau im Garten*. Balijka z obrazu widoczna jest wśród otaczającej ją zieleni, podobnie jak kobieta na zdjęciu Krausego. Obydwie mają odsłonięte piersi, a na głowie niosą jakiś przedmiot, być może gliniany garnek. Należy jednak w tym miejscu zaznaczyć, że pomimo tych podobieństw, kompozycja Mystkowskiego tylko pozornie może odwoływać się do wspomnianej fotografii. Widok balijskiej dziewczyny niosącej pakunek na głowie nie był niezwykły w tamtym czasie, podobnie jej strój. Na Bali aż do lat pięćdziesiątych XX wieku kobiety odsłaniały piersi, owijając materiał (batikowy lub tkany) tylko wokół bioder. Wyjątek stanowiły odwiedziny w świątyni i spotkania w domach obcokrajowców. A jednak praca ta powieli pewien schemat utrwalony w publikacji, która stworzyła mit Bali – „wyspy nagich piersi” i przestrzeni seksualnej swobody.

W porównaniu z Bali Jawa wydawała się wręcz purytańska, na co dowodów dostarcza artykuł, który ukazał się na początku 1937 roku w „Nieuws van den Dag”. Tekst pod przykuwającym uwagę tytułem *Sztuka czy pornografia?* dotyczy kolekcji zdjęć artystycznych wykonanych na Bali, a sprzedawanych w studio fotograficznym w Malangu (na Jawie) jako karty pocztowe. Oprócz widoków przyrody, architektury, kolekcja ta obejmowała „celem uzupełnienia, parę egzemplarzy przedstawiających mieszkanki wyspy [Bali] ubrane w stroje tradycyjne i fantazyjne. Obrazki tego ostatniego z wymienionych typów kupowali przede wszystkim turyści, płacąc 10 centów za sztukę i sprzedawały się one regularnie”⁵⁰. Końcowe słowa cytowanego fragmentu mogą skłaniać do zastanowienia, czy ich autor odczuwa żal, że proceder został nagłośniony, czy też oburzenie faktem, że zdjęcia znajdowały nabywców.

W dalszej części tekstu znajduje się ważna wzmianka dotycząca artykułu 288 Kodeksu Karnego, przypomnianego czytelnikom dziennika: „Ten, kto rozpowszechnia, wystawia na widok publiczny lub powiela, importuje itd. lub przechowuje jakikolwiek dokument, którego zawartość zna, lub jakikolwiek znany mu obraz lub przedmiot moralnie obraźliwy, podlega karze pozbawienia wolności do roku i czterech miesięcy lub karze grzywny do f 3 000”⁵¹. Wspomniany przez autora tekstu artykuł z Kodeksu Karnego jest pewną wskazówką rzucającą nowe światło na zastanawiającą kwestię niewielkiej liczby aktów, jakie pojawiały

⁴⁹ Gregor Krause, *Bali, Volk, Land, Tänze, Feste, Tempel*, Georg Müller Verlag A.-G., München 1926 (I wydanie 1920).

⁵⁰ *Kunst or Pornografie? Bekend fotograaf en kunst-handelaar voor den Rechter*, „Nieuws van den Dag” 1937 (1 IV).

⁵¹ *Tamże*.

się na analizowanych w kontekście prac Mystkowskiego wystawach jawajskich Kręgów Sztuki⁵².

W 1920 roku ukazało się dwutomowe wydanie książki Krausego, ze zdjęciami, które wykonał osiem lat wcześniej, podczas pobytu na Bali⁵³. Publiczność mogła część fotografii jego autorstwa widzieć już na wystawie w Amsterdamie w 1917 roku, na której pokazano także prace Nieuwenkampa oraz przykłady balijskiej sztuki i rzemiosła artystycznego. Ponowna wystawa miała miejsce w 1923 roku, jednak dopiero wspomniana publikacja wywarła tak wielkie wrażenie, zmieniając postrzeganie wyspy, a tym samym budząc zainteresowanie nią licznych turystów. Treść poprzedzająca dział zawierający fotografie jest typowa dla opisów Bali z tamtych lat, stanowiąc zaledwie listek figowy mający maskować rzeczywisty powód, dla którego, oprócz autora publikacji, wielu innych mieszkańców Europy i Ameryki zdecydowało się udać w daleką podróż. Z korpusu prawie 400 zdjęć przedstawiających balijską przyrodę, architekturę, nieco tańców i obrzędów, wyróżniają się przedstawienia nagich Balińczyków obojga płci podczas kąpieli w rzekach, źródłach i pod wodospadami, ukazanych w pozach ocierających się o pornografię. Książka została wydana w języku niemieckim, ale nie przeszkodziło to w jej szerokim rozpowszechnieniu się⁵⁴.

Cytaty lub odwołania do wspomnianej książki znaleźć można u niektórych malarzy, co dowodzi jej wpływu na wykształcenie się i utrwalenie pewnych gotowych klisz, wykorzystywanych następnie przez artystów. W 1932 roku holenderski twórca związany ze środowiskiem jawajskim, A. E. [imiona nieznane] Herrmann namalował obraz o nieznanym tytule, w którym na pierwszym planie znajduje się dosłowny cytat z pracy Krausego (*Vom Einkauf zuruck*, 1912–1914), łącznie z odwzorowaniem motywów zdobiących sarong Balijski stojącej po lewej stronie kompozycji oraz z ułożeniem fałd materiału w stroju klęczącej kobiety⁵⁵.

Pod wpływem publikacji Krausego na Bali przybył Spies, a kilka lat później Miguel i Rose Covarrubias, artyści działający w Stanach Zjednoczonych. Na wy-

⁵² Należy pamiętać, że władze kolonii w znacznym stopniu dostosowywały przepisy prawa do tzw. *adat* – czyli praw zwyczajowych obowiązujących na danym terenie. Dlatego była możliwa sytuacja, w której na Jawie za sprzedaż zdjęć kobiety z odsłoniętymi piersiami groziła kara, podczas gdy na Bali kobiety nie musiały zmieniać swojego tradycyjnego stroju i okrywały się tylko od pasa w dół.

⁵³ Gregor Krause, *dz. cyt.* Krause mieszkał w Bangli, na Bali, w latach 1912–1914.

⁵⁴ Drugie wydanie ukazało się już rok później, tłumaczenie na niderlandzki w 1926 roku, a na francuski w 1930. Zob. także: Newton Gael, "Professional, pictorial and personal photography 1890s-1940s", [w:] Tenze (ed.), *Garden of the East. Photography in Indonesia 1850s-1940s*, National Gallery of Australia, Canberra 2014, s. 40–41, Anneke Groenvelde, „Gregor Krause's Bali and Borneo”, [w:] Newton Gael (ed.), *Garden of the East. Photography in Indonesia 1850s-1940s*, National Gallery of Australia, Canberra 2014, s. 81.

⁵⁵ Praca wystawiona w nowoorleańskiej galerii sztuki MS Rau (<https://rauantiques.com/products/bali-by-a-e-herrmann?hasVideo=&variant=39647253364871>, dostęp 19.08.2018 r.).

spie spędzili pół roku, nawiązując bliskie relacje ze Spiesem, do którego skierował ich André Roosevelt – reżyser słynnego filmu *Goon-Goon* (1932)⁵⁶. Był to kolejny z serii obrazów rozbudowujący narrację o Bali, prowadzoną w obszarze kultury popularnej. Wywarł efekt podobny do pracy Krausego, stanowiąc inspirację dla wielu poszukiwaczy przygód i krain łączących w sobie tajemniczość Azji oraz łagodną egzotykę wysp Pacyfiku, znaną z twórczości Gauguina. Film Roosevelta najprawdopodobniej był natchnieniem dla Muriel Pearson do opuszczenia domu i podróży na Bali, gdzie przyjęła imię K'tut Tantri⁵⁷. Kilka miesięcy przed tym, kiedy na Bali zjawił się Mystkowski, K'tut wraz z fotografem Bobem Koke i artystką Louise Garret, amerykańską parą mieszkającą na Bali od 1936 roku, stali się właścicielami Hotelu Kuta Beach. Można jedynie napisać, że Mystkowski mógł tam zamieszkać, ponieważ odwiedził Kutę, czego rezultatem była – znana niestety tylko z tytułu – praca *Zachód słońca na plaży w Kucie*.

W powstałych na Bali obrazach Mystkowskiego dominuje nastrój specyficznej nostalgii, podobny do wrażenia sprawianego przez bretońskie przedstawienia starych kamiennych kościołów i kapliczek oraz bezludnych przestrzeni miejskich.

Zastanawiającym wyjątkiem spośród znanych prac jest *Balijska z papierosem* (1937), być może jedyny kobiecy portret namalowany na Bali, który można uznać za mniej powściągliwy, nie zdystansowany, a nawet – przynajmniej częściowo – za prowokujący. Przykuwa on wzrok tym bardziej, że w sztukach plastycznych w Holenderskich Indiach Wschodnich papieros pojawiał się jako atrybut przede wszystkim obcokrajowców. Kojarzony, podobnie jak książka, z czasem wolnym, a także lenistwem, w sztuce kolonii okresu międzywojennego rzadko był wykorzystywany poza – sporadycznie – autoportretami oraz reklamami. W tych ostatnich, co warto podkreślić, był wyróżnikiem nobilitującym. Wkładano go więc w ręce osób aspirujących do bycia częścią kultury Zachodu, młodych intelektualistów jawajskich, mężczyzn akcentujących także strojem swoje zainteresowanie nowoczesnością i rozwojem, czyli europejskim sposobem życia. Doskonałym tego przykładem jest seria reklam holenderskiego artysty van Meeterena Brouwera, dla tytoniowej marki van Nelle.

Zazwyczaj jednak papieros, także w reklamie, pojawiał się w rękach rezydentów lub turystów; bogatych, starannie ubranych i odpoczywających (il. 89). Jego brak w szerokim kontekście rdzennych mieszkańców Indii Wschodnich może budzić tym większe zastanowienie, że palenie tytoniu oraz jego żucie, było bardzo popularne wśród wszystkich warstw społecznych. Uprawy tytoniu były także

⁵⁶ Pełny tytuł brzmi: *Goon-Goon, An Authentic Melodrama of the Island of Bali*.

⁵⁷ Lindsey dowodzi, że chodziło właśnie o *Goon-Goon*, bijący wówczas rekordy popularności w Ameryce i odpowiedzialny za „szaleństwo na wszystko, co balijskie”. Timonhy Lindsey, *dz. cyt.*, s. 79.



Il. 89.

Reklama papierosów z ilustracją Arthura Johanna (Jo) Königa, zamieszczona w świątecznym wydaniu (*Kunstvervulling*) dziennika „Java Bode” w grudniu 1931 r.

ważną częścią upraw w kolonii i na Wystawie Kolonialnej w Paryżu poświęcono im osobną sekcję w Pawilonie Holenderskim.

W rozważaniach, nie tylko nad wątkiem tytoniu w sztuce indyjskiej, do jednych z najważniejszych przedstawień należy namalowany przez Jana Hoowijta portret poety i intelektualisty, jawajskiego księcia Raden Mas Noto Soeroto, założyciela w 1923 roku ilustrowanego miesięcznika poświęconego kulturze „Oedaya”⁵⁸. Hoowij przedstawił go w pozie typowej dla portretów Europejczyków, swobodnie siedzącego w fotelu⁵⁹. Ubrany jest w tradycyjny strój arystokraty z Jawy Środkowej, wiernie oddany przez malarza i stanowiący barokowy wręcz kontrast z ascetycznym tłem oraz skupieniem widocznym na twarzy portretowanego. Ukazanie Noto Soeroto tak upozowanego, z papierosem w ręku, wystarczyło dla zaakcentowania jego kontaktów z kulturą zachodnią, którą potrafił pogodzić ze swoim jawajskim dziedzictwem, nie poddając się jej całkowicie.

Skrajnie odmienne emocje budzą portrety, a często karykatury, autorstwa niemieckiego artysty Eberharda von Wechmara, który pod koniec lat dwudziestych tworzył ilustracje przedstawiające życie w koloniach, głównie na Sumatrze. Ich bohaterami są biali Europejczycy, posiadacze ziemscy, plantatorzy w Deli

⁵⁸ Noto Soeroto związany był między innymi z kręgami Kręgu Sztuki w Hadze, publikował artykuły poświęcone sztuce i jej historii, poszukiwał także wzorca, na którym opierać mogłaby się formacja artystów indonezyjskich. Madelon Djajadiningrat-Nieuwenhuis pisze o nim, że był człowiekiem dwóch kultur. Madelon Djajadiningrat-Nieuwenhuis, *Noto Soeroto: His Ideas and the Late Colonial Intellectual Climate*, „Indonesia” nr 55 (kwiecień 1993), s. 42.

⁵⁹ Haks i Maris wskazują na brak dowodów pobytu Hoowijta w Indiach Holenderskich. Haks & Maris, *dz. cyt.*, s. 128. Zapewne więc portret powstał podczas pobytu Soeroto w Holandii.



Il. 90. Czesław Mystkowski, *Taniec legong*, 1937, olej na desce, 51 x 68 cm, kolekcja Museum Pasifika (jako *Temple Dance*)

(Wschodnia Sumatra). Atrybuty zachodniej nowoczesności, jak samochody, piwo i papierosy, z którymi sportretował ich Wechmar, dopełniają obrazu zepsucia, chciwości i zachłanności.

Jednym z nielicznych w sztuce Indii Holenderskich przedstawień kobiet z papierosem jest obraz olejny Isaaca Israëlsa, zapewne portret tancerki, powstały około 1921 roku. Jednak pomimo pewnych podobieństw do wspomnianej przed chwilą, praca Mystkowskiego bliższa jest orientalistycznym obrazom ukazującym wyobrażenie artystów o haremach i nagich kobietach o jasnej skórze, leniwe palących fajki wodne, jak w *Białej niewolnicy*, Jeana Lecomte du Nouÿ'a, z 1888 roku.

Mystkowskiego wyraźnie zainteresowała tradycja taneczna wyspy; aż sześć jego prac olejnych, wystawionych w Batawii w 1938 roku, ukazywało tancerzy. Tematyka ta przyciągała zresztą jego uwagę także wcześniej, na Jawie.

Niewielka formatem jest praca *Taniec legong* (1937), obecnie w zbiorach Museum Pasifika na Bali (il. 90). Fragment, na którym znajduje się rozłożysty *beringin* (Figowiec benjamina) nawiązuje do sposobu w jaki Mystkowski malował korę drzew w swoich akwarelach – długimi, lekko falistymi pociągnięciami, na-

kładając farbę miękkimi smugami. Dodatkowo końcem pędzla zaznaczył w mokrej jeszcze farbie ślady majace oddawać pędy, zwieszające się nad sceną tańca. Stroje i ozdobne kwiatowe konstrukcje na głowie tancerek artysta oddał kilkoma dotknięciami pędzla, kolejne krótkie pociągnięcia zaznaczyły ramiona i dolne partie spodnich warstw stroju, uzyskując efekt inkrustacji. Podobną szkicowość zastosowano w przypadku większości członków orkiestry. Sumarycznie oddany trzeci plan koresponduje, poprzez pomarańczową plamę świątynnych zabudowań, na tle których prezentowany jest taniec, z kolorami strojnych kostiumów dziewcząt.

Tematykę tańca balijskiego w swojej twórczości podejmowali prawie wszyscy artyści, którzy w okresie międzywojennym przybyli na Bali. Przepych strojów, hipnotyzujące ruchy tancerzy oraz muzykę gamelanową nie bez powodu wykorzystano do wywarcia wrażenia na odwiedzających Pawilon Holenderski na Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 roku.

W przedstawieniach plastycznych tańców z Bali bardzo często podkreślano ich mistyczne lub sakralne znaczenie, nastrój tajemniczości i nierealności, a wreszcie również orgiastyczne emocje, jakie budziły. Obok operujących uproszczeniem i stylizacją ilustracji Covarrubiasa, takich jak *Taniec legong* (około 1930 roku), ukazujących przedstawienia lub tancerzy w neutralnym świetle dnia, w pozbawionych napięć kompozycjach, powstawały ekspresyjne obrazy Charlesa Sayersa, z *Sanghyang Dedari* (1933) na czele.

Wielopostaciowa kompozycja Sayersa, ukazana z góry, w skrócie perspektywicznym, sprawia wrażenie niemal pulsującej rytmem muzyki i ruchem ciał tancerzy, wydobywanych z ciemności nocy przez ogień dwóch widocznych w kadrze pochodni. Syntetyzowanie przedstawianych kształtów, płaskie traktowanie powierzchni i wyraźne kontury stanowią odwołanie do dzieł Paula Gauguina i Henriego Rousseau, jednak nietypowa perspektywa, jak też napięcie budowane w znacznym stopniu przez kontrast światła i mroku, zrodziło się zapewne z inspiracji twórczością Waltera Spiesa. Nie jest resztą wykluczone, że Spies i Sayers wzajemnie wpłynęli na swoje malarstwo. Już wczesne prace Spiesa, jeszcze sprzed jego pobytu w Holenderskich Indiach Wschodnich wskazują na silną inspirację realizmem magicznym Rousseau. Bliska relacja Spiesa z Friedrichem Murnauem i doświadczenie niemieckiego ekspresjonizmu zwiększyło jeszcze jego wrażliwość na efekt dramatyzmu budowanego przez cienie. Ujęcie z góry, malownicze skróty perspektywiczne, kompozycja otwierająca się na kolejne, coraz głębsze plany (charakterystyczna dla baliskich pejzaży artysty) oraz napięcie pomiędzy ulotnym momentem styku odchodzącego dnia z nadciągającą ciemnością obecne są także w pierwszych pracach tworzonych w Holenderskich Indiach Wschodnich, chociażby w powstałym w 1923 roku na Jawie widoku *Pól ryżowych z Preanger* (*Sawahs im Preanger*). Jednak kontrast światło-cień lub mrok

najsilniej dostrzegalny zaczyna być w twórczości Spiesa w latach trzydziestych, zwłaszcza w serii fotografii wykonanych w 1936 roku, na potrzeby pisanej wraz z Beryl de Zoete książki *Taniec i dramat na Bali*, a także późniejszych obrazach olejnych, takich jak *Góry i staw (Berge und teich)*, *Iseh w świetle poranka (Iseh im Morgenlicht)* (obydwa z 1938), czy wreszcie *Krajobraz z cieniem krowy (Landschaft mit Schattenkuh)* (1939).

W dziele Mystkowskiego próżno doszukiwać się podobnej ekspresji i ekstazy. To znieruchomiła chwila barwnego widowiska i gdyby tylko ta statyczność była decydująca o łączeniu tej z innymi pracami, można byłoby wskazać na obrazy Rudolfa Bonneta czy Willema Hofkera.

Hofker wraz z żoną Marią Hofker-Rueter, również artystką, przyjechał na wyspę już po wyjeździe Mystkowskiego, ale dał się poznać publiczności batawskiego Kręgu zarówno z doniesień o portrecie królowej Wilhelminy, jego pędzla, jak też z ekspozycji trwającej w dniach 1–13 marca 1938 roku. Umożliwiło to van Velthuysenowi na interesujące zestawienie obydwu artystów w recenzji z indywidualnej wystawy Polaka w tym samym miesiącu: „Mystkowski jest na wskroś artystą, Hofker – fachowcem. Największy walor w twórczości Mystkowskiego stanowi temperamentny dotyk przyciśniętego pędzla, wrażliwy i namiętny w stopniu zależnym od jego obrazowego wycucia tematu. Hofker jest natomiast ciągle rozważny, nie zbacza ze ścieżki, udaje mu się właściwie wykonać rysunek, położyć kolor na kolorze, bez śladu emocji czy namiętności, a z autorytarnym zdecydowaniem fachowca. Mystkowski jest stylistą, Hofker – kaligrafem”⁶⁰.

Powraca w tych słowach przypisywana Mystkowskiemu szczególna wrażliwość i uczuciowość, wiązana z jego słowiańskim pochodzeniem. Dodatkowo skonfrontowano ją z rzemieślniczym cyzelowaniem prac (widocznym przede wszystkim w rysunkach) przez Hofkera, budując opozycję serca i rozumu.

Podobnie skupiony na drobiazgowym oddawaniu elementów swoich kompozycji był Rudolf Bonnett. Gruntowne wykształcenie akademickie (uczęszczał do Rijksakademie w Amsterdamie) wykorzystywał na Bali tworząc przedstawienia Balijszyków o idealnych, klasycznych proporcjach. Zauważalny jest w nich wpływ sztuki renesansu, z którą Bonnet zapoznał się podczas kilkumiesięcznego pobytu we Włoszech na początku lat dwudziestych XX wieku. Artysta operował przede wszystkim linią, konturem, w miarę potrzeby posługując się stylizacją kształtów naturalnych. W jego statycznych obrazach kolor podporządkowywany jest starannie kreślonemu rysunkowi, wydobywającemu umieszczoną na pierwszym planie pojedynczą postać lub nieliczną grupę. Dominują one nad szkicowo potraktowanym pejzażem, często zredukowanym do pojedynczego elementu przyrody lub architektury, bądź całkowicie wyeliminowanego. Należy dodać,

⁶⁰ Vn., Czesław Mystkowski. *Bali-tentoonstelling*, „Java Bode” 1938 (17 III).

że w podobnym stylu tworzone były także wcześniejsze prace Bonneta, jeszcze w Europie, czego najlepszym przykładem jest podwójny, monumentalnych rozmiarów, portret *Nowożeńcy z Anticoli (Sposi d'Anticoli)* z 1922 roku, jednak o ile wcześniej podejmował również temat ludzi starych lub zmęczonych pracą (ukazywanych w osobliwej, wzniosłej atmosferze), od czasu przybycia na Bali w 1929 roku jego twórczość zdominowały wyidealizowane przedstawienia doskonałych ciał kobiet i mężczyzn, przypominających żywe rzeźby, ustawiane w kolejne czytelne i harmonijne kompozycje.

Jak zostało to już nadmienione, w części prac artystów tworzących w Holenderskich Indiach Wschodnich, zwłaszcza na Bali, w czasie, kiedy przebywał tam Mystkowski, pojawiają się odwołania lub inspiracja twórczością Gauguina. Niektórzy z nich, jak belgijski malarz Adrien-Jean Le Mayeur de Merprès, który po raz pierwszy przybył na Bali w 1928 roku, a osiadł tam na stałe cztery lata później, potrzebę odnalezienia miejsca odległego od presji mieszczańskiego życia odczuli właśnie po zetknięciu się z jego pracami⁶¹. Le Mayeur, w podróży śladami Gauguina, wybrał się między innymi na Tahiti, ale dopiero na Bali odnalazł własny miraż spokoju i ucieczki od cywilizacji Zachodu. W pracowni-ogrodzie, położonej nieopodal Denpasaru (w Sanurze), malował idylliczne przedstawienia barwnego ziemskiego raj. Nie była to przestrzeń wypełniona biedą, nierównościami społecznymi, czy podporządkowaniem zwierzchności władz holenderskich, tylko rajski ogród wiecznego słońca, podkreślającego jeszcze baśniowe kolory kwiatów i smukłe sylwetki pięknych młodych kobiet. Mieszkancki tej krainy spędzają czas na tańcu lub odpoczynku, nie niepokojone troskami codzienności, starością czy nieszczęściem. Sprawiają wrażenie bardziej niebiańskich istot, zaś skojarzenie jest tym silniejsze, że główna modelka, a od 1935 roku żona Le Mayeura, Ni Nyoman Pollok, była tancerką *legong*, w którym występują młode dziewczęta przed okresem dojrzewania, a który uważany jest za odbicie tańca wykonywanego przez zstępujące na Ziemię nimfy⁶².

We wcześniejszej twórczości tego artysty, zwłaszcza z Madagaskaru, widać rozwiązania kompozycyjne bezpośrednio nawiązujące do obrazów Gauguina stworzonych na Tahiti. Jednak Le Mayeur wypracował odrębny język malarski, w którym multiplikowane drobne plamy barw budują rajskie tło dla wdzięcznych postaci kobiecych, o lekko wydłużonych proporcjach. Inspiracją twórczością Gauguina, jeśli chodzi o kadrowanie i pozy przedstawianych kobiet, widoczna jest przede wszystkim w części szkiców rysunkowych. Lecz wrażenie to traci całkowicie na sile przy pracach malarskich, ze względu na charakterystyczny

⁶¹ Jop Ubbens, Cathinka Huizing, *Adrien Jean Le Mayeur de Merprès. Painter-Traveller/ Schilder-Reiziger*, Picture Publishers, Wijk en Aalburg 1995 s. 74.

⁶² Zob. m.in. legendę o powstaniu tańca *legong* w: Beryl de Zoete, Walter Spies, *Dance and drama in Bali*, Faber and Faber Ltd., London 1938, s. 218.

dła (w szczególności późniejszych) obrazów Le Mayera efekt jakby rozedrganego koloru i nieustającego ruchu, odległy od syntetycznej, płaskiej plamy barwnej Gauguina. Farby kładzione są grubo, impastowo, rozsadzając kontur i zacierając większość detali, zwłaszcza w partiach roślinnego tła, budowanego wielokrotnymi drobnymi uderzeniami pędzla.

W tej samej okolicy mieszkał także pochodzący ze Szwajcarii artysta o podobnie brzmiącym nazwisku – Theo Meier, związany z kręgiem niemieckich ekspresjonistów, który tak jak Le Mayeur ruszył poza Europę, zainspirowany obrazami Gauguina⁶³. Podobnie jak Belg, także on wiele podróżował i również dotarł na Tahiti, ostatecznie na kilkanaście lat osiadając na Bali, gdzie był dwukrotnie żonaty z Balijskami. Jednak w przeciwieństwie do Le Mayera w jego twórczości ślad fascynacji gauguinowskim malarstwem jest bardzo wyraźny. Kompozycje są płaskie, często wielopostaciowe, oparte na schematycznie potraktowanych elementach, obwiedzionych wyraźnym konturem wypełnianym plamami oddzielonych od siebie barw, przeważnie ciepłych, dopełnianych akcentami fioletu lub błękitów i zieleni. Kolor buduje charakterystyczny, pełen optymizmu, nastroj jego obrazów, nadając im też dekoracyjności. Prostotę wyrazu podkreślają dążność Meiera do syntezy i zachowania wrażenia harmonii i spokoju kompozycji oraz gestów przedstawianych postaci.

Podpis na jednej z prac wskazuje za to, że Mystkowski na pewno był w Denpasarze, niestety na podstawie posiadanych informacji nie wiadomo, jak wyglądały jego relacje z mieszkającymi na Bali artystami.

Pomimo panującego w polskiej publicystyce drugiej połowy XX i początków XXI wieku przekonania o czynnym w dwudziestoleciu międzywojennym w hollenderskiej kolonii „polskim Gauguinie”, bezpośredni wpływ Gauguina dostrzegalny jest w stosunkowo nielicznej części prac Czesława Mystkowskiego. W szczególności jednak zwraca uwagę w olejnym *Akcie na batikowym tle*, namalowanym w 1936 roku na Jawie, obecnie znajdującym się w kolekcji Museum Pasifika na Bali⁶⁴ (il. 91). Obraz wykazuje uderzające podobieństwo do gauguinowskiego *Manaò tupapaú* (1892) w ułożeniu ciała leżącej dziewczyny. Należy jednak podkreślić, że inspiracją była najprawdopodobniej grafika, ponieważ praca Mystkowskiego jest lustrzanym odbiciem olejnego oryginału Gauguina. Dziewczyna ukazana przez polskiego malarza leży na białym prześcieradle, zwrócona głową ku lewej krawędzi płótna, a stopami ku prawej, idetycznie jak w przypadku grafiki. Ręce ma zgięte w łokciach, lewa stopa lekko przesłania prawą. Takie samo jest nawet oddanie fragmentu partii włosów, z pasmem wijącym się przed twarzą.

⁶³ Meier widział wystawę Gauguina w Bazylei w 1928 r. Didier Hamel, *Theo Meier (1908–1982). A Swiss Artist under the Tropics*, Hexart Publishing, Jakarta 2007, s. 12.

⁶⁴ W kolekcji pod tytułem *Reclining nude*. Do zbiorów Museum Pasifika należą jeszcze trzy prace Mystkowskiego: *Taniec Legong*, *Zbierająca chrust* oraz *Portret balijskiej tancerki*.



Il. 91. Czesław Mystkowski, *Akt na batikowym tle*, 1936, olej na płótnie, 70 x 55 cm, kolekcja Museum Pasifika (jako *Reclining Nude*)

Wrażenie ciężkości i gęstości materii ciała podkreśla zastosowana przez Mystkowskiego gęsta plama barwna oraz kontur, nawiązujący do pracy Gauguina. Zauważalne są jednak także różnice, gdyż dziewczyna z obrazu należącego do kolekcji Museum Pasifika ma prawie zamknięte oczy, zaś tło buduje batikowa kompozycja naprzemiennie ułożonych brązowych i brązowo-srebrzystych pasów, z wijącym się na nich kwiatowym wzorem.

O ile wcześniejszy o kilka lat akwarelowy *Akt leżący na batikowych poduszkach* (1928)⁶⁵, namalowany przez Mystkowskiego w Manjingsal (Manyingsal, wioska leżąca około 140 km na wschód od Batawii), jedynie przypomina swoją kompozycją *Nevermore* Gauguina (1897), *Akt na batikowym tle* zdradza zbyt duże podobieństwo do *Manaò tupapaù*, by było ono kwestią przypadku.

Artysta mógł zapoznać się, przynajmniej z fragmentem *œuvre* Gauguina, jeszcze podczas swojego pierwszego pobytu we Francji. W 1925 roku, a więc w czasie, kiedy mieszkał już w Paryżu, w Musée des arts décoratifs odbyła się wystawa *Cinquante Ans de Peinture Française: 1875–1925 (Pięćdziesiąt lat malarstwa francuskiego, 1875–1925)*, na której pokazano również *Manaò tupapaù*⁶⁶. Ponowne spotkanie z oryginałami prac Gauguina nastąpić mogło zapewne dopiero podczas Wystawy Kolonialnej z 1931 roku. Wprawdzie od 7 stycznia do 23 lutego 1928 roku w Musée du Luxembourg trwał pokaz rzeźby i grafiki Gauguina, ale w tamtym czasie Mystkowski wraz z żoną płynęli już na Jawę. Także kilka lat

⁶⁵ Obraz w kolekcji prywatnej.

⁶⁶ Isabelle Cahn, *An echoing silence: the critical reception of Gauguin in France, 1903–49*, „Van Gogh Museum Journal” 2003, s. 33, przypis 66.

później, w 1935 roku, na pierwszej ekspozycji z kolekcji Regnaulta, pokazywany był jeden z obrazów Gauguina, niestety w katalogu nie zamieszczono reprodukcji ani opisu, ograniczono się jedynie do informacji: „akt leżący, olej na płótnie, 1889 rok”⁶⁷.

Akt na batikowym tle przypuszczalnie powstał z inspiracji litografią z 1894 roku. Istnieje kilka możliwości, co do ewentualnego zetknięcia się z nią Mystkowskiego, bowiem sprzedaż grafik była rozpowszechniona w Indiach Holenderskich, zwłaszcza na Jawie. Prawdopodobne wydaje się jednak, że artysta miał w rękę wydane w 1927 roku w Paryżu dwutomowe dzieło Marcela Guérina, *L'œuvre gravé de Gauguin*⁶⁸, w którym zamieszczono między innymi graficzną wersję *Manaò tupapaú*. Tytuł ten nie figuruje w spisie biblioteki batawskiego Kręgu, umieszczone na nim jednak zostały dwie inne publikacje poświęcone Gauguinowi i zawierające reprodukcje jego prac: *Paul Gauguin*, Charlesa Morice'a z 1919 roku oraz *Gauguin en Rousseau (le Douanier)*, Kaspera Niehaus'a, z 1928 roku⁶⁹. W tym ostatnim opracowaniu zamieszczono między innymi reprodukcję olejnego obrazu *Manaò tupapaú*, zaś we wcześniejszym – *Nevermore*. Warto przy tym zauważyć, że obydwie pozycje znalazły się w spisie z 1929 roku, zapewne powiększonym o kolejne tytuły w kolejnych latach. Nie można oczywiście wykluczyć, że Mystkowski posiadał własny egzemplarz którejś z nich lub *L'œuvre gravé de Gauguin*, albo też miał sposobność korzystać z tych publikacji znajdującej się w zbiorach znajomych, zwłaszcza, że w 1932 roku, podczas swojej indywidualnej wystawy w Amsterdamie miał okazję osobiście poznać Niehaus'a⁷⁰. Niemniej życie i twórczość Gauguina regularnie przypomniano w prasie holenderskiej kolonii⁷¹, w szczególności w latach trzydziestych XX wieku, po Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 roku, w kontekście sztuki twórców przybywających na Bali⁷². Zwykle były to krótkie wzmianki, na tyle jednak częste, że mogły wpływać na

⁶⁷ Museum van den Bataviaschen Kunstkring, *Collectie Regnault. Eerste Collectie Regnault*, Catalogus 1935, s. 15. Co ważne, prace były pokazywane w budynku Kręgu Sztuki przez rok. *Tamże*, s. 3.

⁶⁸ Marcel Guérin, *L'oeuvre gravé de Gauguin*, vol. 1–2, H. Floury, Paris 1927.

⁶⁹ Charles Morice, *Paul Gauguin*, Paris 1919; Kasper Niehaus, *Gauguin en Rousseau (le Douanier)*, Amsterdam, 1928. Pozycja w katalogu odpowiednio: nr 925 oraz 1337: Bataviasche Kunstkring, *Catalogus van de boeken der bibliotheek*, Weltevreden 1929, s. 7, 47.

⁷⁰ Kasper Niehaus, *Onze Oost gezien door een Pool*, „Telegraaf” 1932 (4 VI).

⁷¹ Sprzyjało temu ukazywanie się kolejnych publikacji poświęconych Gauguinowi we Francji. Patrz: Isabelle Cahn, *An echoing silence: the critical reception of Gauguin in France, 1903–49*, „Van Gogh Museum Journal” 2003, s. 24–39. Wzmianki dotyczące Gauguina pojawiały się w prasie wydawanej w Holenderskich Indiach Wschodnich także przy okazji artykułów poświęconych postaci van Gogha; jedynie okazjonalnie towarzyszyły im reprodukcje.

⁷² Odniesienia takie znajdują się w recenzjach i analizach z lat trzydziestych XX wieku, poświęconych balijskiej twórczości m.in. Sayersa oraz Meiera, a publikowanych w kolonii.

popularność i dostępność w Indiach Holenderskich nie tylko samych reprodukcji i grafik, ale także opracowań poświęconych jego sztuce.

W przypadku balijskiej twórczości Mystkowskiego inspiracje Gauguinem zdradzają, w różnym stopniu, przede wszystkim portrety, w tym między innymi wspomniany już *Portret balijskiej kobiety*, *Żony balijskich rybaków*, *Balijka w zielonym sarongu* oraz *Portret Balijki na tle wulkanu*.

W ciągu lat spędzonych w Holenderskich Indiach Wschodnich Mystkowski ukształtował własny typ portretu, niezależny od płci i wieku przedstawianych postaci, choć głównie były to młode kobiety. Utrzymany w konwencji realistycznej, przy wyraźnym dążeniu do syntezy – jednak w różnym natężeniu – statyczny w ujęciu, o zwykle subtelnym konturze i delikatnym walorowym modelunku. Niekiedy, jak we wcześniejszych akwarelowych obrazach, kształty zaznaczane są pędzlem, bez ograniczającego je konturu, zaś we wszystkich dostrzegalny jest specyficzny rodzaj zadumy.

Wymienione balijskie prace są przykładami wskazującymi, że artysta w dojrzały sposób korzystał z możliwych inspiracji do budowania autonomicznego języka artystycznej wypowiedzi. *Portret balijskiej kobiety* zbudowany jest silnym konturem i płaską plamą barwną, szczelnie wypełniającą ramy rysunku. Modelunek został zredukowany w stopniu przewyższającym wszystkie znane prace artysty. Ciasne kadrowanie, intensywne zderzenie ultramaryny z karminem, tworzy kompozycję bardzo intensywną w wyrazie, pomimo całkowicie statycznego przedstawienia.

Żony balijskich rybaków (1937), poprzez swoje wizualne podobieństwo pozycji, w jakiej ukazana została kobieta na pierwszym planie, przywołują skojarzenia z *Vairumati* (1897), dziełem Gauguina znajdującym się w kolekcji Musée d'Orsay w Paryżu. Kobieta z balijskiej pracy wydaje się nawiązywać, poprzez sposób ułożenia ciała, do pozy przyjętej przez *Vairumati*⁷³. Zbliżony jest również ciasny sposób kadrowania i uproszczone formy, obwiedzione lekkim konturem, nadające wrażenie „spłaszczenia” obrazu. Druga z żon rybaków powtarza układ pierwszej. We wcześniejszej twórczości Mystkowskiego tego rodzaju zdublowanie portretowanych postaci pojawiało się kilkakrotnie, między innymi w akwarelach *Siedzące Jawajki* (1928) oraz *Tancerki roggeng* (1928) (il. 92).

Czy można więc uznać, że źródłem natchnienia dla *Żon balijskich rybaków* była konkretna kompozycja? Teoria intertekstualności „inspiruje, by uważniej przyglądać się obrazom pod kątem wywoływanych przez nie przypomnień innych obrazów i by zachować samokrytyczną powściągliwość wobec pokus odczytywania uchwytnych rysów jednego obrazu w drugim jako świadectw gene-

⁷³ Gauguin w identycznej pozie (wraz z towarzyszącym jej białym ptakiem trzymającym jaszczurkę) umieścił swoją modelkę także w kompozycji *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* (1898) – przy lewej krawędzi kadru, obok postaci symbolizującej starość i śmierć.



Il. 92.
Czesław Mystkowski, *Tancerki ronggeng*, 1928, akwarela.
Reprodukcja za: „Actueel Wereldnieuws” 1932 (13 VIII)
nr 33

zy, ponieważ tego rodzaju wrażenia, przy całej swojej sugestywności, w istocie okazują się złudne, pozostają ‘nieprzeźroczyście’ na procesy zachodzące w trakcie powstawania dzieła i niekoniecznie świadczą o zajściu tam jakiegoś wpływu”⁷⁴. W przypadku Mystkowskiego istnieje już wcześniejszy ślad – *Akt na batikowym tle* – dowodzący związku między obrazami, a raczej między grafiką i obrazem, wpływ gauguinowskiego pierwowzoru na powstanie *Aktu* z 1936 roku jest bowiem trudny do zignorowania. Jednak w postaciach żon balijskich rybaków, jako źródło inspiracji tkwi być może już nie pojedyncza (lub może: nie tylko jedna) konkretna praca, lecz synteza doświadczenia przez Mystkowskiego twórczości Gauguina i jej reinterpretacja na potrzeby własnego malarstwa.

Za część owego doświadczenia uznać należałoby wówczas może także wpływ, jaki wywarła na Mystkowskim świątynia Borobudur. Malował ją kilkakrotnie, miał jej fotografie (co często świadczyło o chęci artysty do studiów nad konkretnym motywem nie tylko w plenerze) i poświęcił jej ostatni z serii artykułów, publikowanych w „Świecie”. Pisał tam: „Na Wschodzie przyjęła się zasada,

⁷⁴ Stanisław Czekański, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 10.



Il. 93. Czesław Mystkowski, *Portret Balijski na tle wulkanu*, 1937, olej na desce, 28,5 x 36 (kompozycja), kolekcja prywatna

że w dziele sztuki chodzi przede wszystkim o wyrażenie idei i myśli, a mniej o prawdę. To też rzeźbiarz z Burubudur [sic] nie zwraca uwagi na perspektywę czy też proporcje, jeżeli mu tego potrzeba do wyrażenia myśli i jeżeli chodzi o dekoracyjne wypełnienie danej płaszczyzny. Piękny jest wyraz tych postaci, niezwykły wdzięk w ruchach”⁷⁵.

Być może pierwszą inspiracją dla poszukiwań języka prostszych, ale zwartych i czytelnych form, były właśnie reliefy i kamienne posągi Borobudur, które zwróciły uwagę także Gauguina, pozostającego również pod dużym wrażeniem kontaktu z jawańskimi tańcami, prezentowanymi w „wiosce jawańskiej” na wystawie kolonialnej 1889 roku w Paryżu⁷⁶. Reinterpretacja między innymi elementów

⁷⁵ Czesław Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (5 VIII) nr 31, s. 5.

⁷⁶ Zob. m.in. Marieke Bloembergen, *dz. cyt.*, s. 134. Na temat wpływu m.in. jawańskich płaskorzeźb ze świątyni Borobudur na sztukę Gauguina zob.: Bernard Dorival, *Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece*, „Burlington Magazine” (1951) 93, s. 118–123.

sztuki jawańskiej przez Gauguina, odpowiadałyby więc na poszukiwania Mystkowskiego na więcej niż jednym poziomie.

Portret Balijski na tle wulkanu (kolekcja prywatna) opiera się na efektownym zestawieniu ciepłych brązów nagiego ciała dziewczyny – ukazanej w półpostaci, do piersi – i widocznej za nią plaży, z chłodnymi perłowymi błękitami i szarościami partii morza oraz nieba (il. 93). Horyzont wyznacza delikatnie podkreślony brązem szmaragdowozielony pas przeciwległego brzegu, na którym majaczy majestatyczna sylweta wyłaniającego się zza chmur wulkanu. Na tym wyciszonym tle umieszczone na pierwszym planie, przy lewej krawędzi obrazu, skąpane w blasku słońca ciało dziewczyny stanowi silny, ciepły kontrast. Syntetycznie ujęta twarz, o zadartym nosie i pełnych ustach, z lekko przymkniętymi powiekami, jest pełna spokoju. Elementem wprowadzającym pewien dynamizm jest szkicowo potraktowana chusta, którą tworzą żółcie, cynober i ultramaryna, uzupełniane przez blikujące akcenty karminu, splatające się z czernią włosów dziewczyny.

Kompozycja zdradza lekkość malowania, ale też nieodmienną u Mystkowskiego wrażliwość na kolor. Podobnie jak w przypadku akwareli, kiedy artysta z wyczuciem wykorzystywał biel papieru, tak w obrazach na desce cienkie warstwy farby pozwalają wydobyć niezakryte przestrzenie brązowej barwy drewna. Najpełniej i bodajże najpiękniej ze znanych prac zastosowane to zostało w *Balijsce w zielonym sarongu*, gdzie naturalny kolor podłoża, pozbawionego malarskiego gruntu, staje się tłem dla subtelnego portretu siedzącej dziewczyny, ukazanej w pozycji do kolan. Gęsta materia jej ciała koresponduje z materią drewna, w niczym prawie nie przypominając obrazów z okresu bretońskiego, bądź pierwszych lat na Jawie. W przeciwieństwie do będącego prawie szkicem malarskim, ulotnego w wyrazie przedstawienia *Sundanezkiego Trębacza* (1928), klasycznie piękne ciało Balijski, o zwartej rzeźbiarskiej formie, ma niemal wyczuwalny ciężar. Wyraźny kontur wytycza sylwetkę, podkreślając prostotę kompozycji, uzupełnianą przez wysmakowaną gamę barwną, ponownie wykorzystującą w partii stroju zestawienie ultramaryna-karmazyn, przełamane intensywną zielenią i akcentami bieli oraz złota. Subtelny modelunek, lekko przełamuje wrażenie płaskości.

We wszystkich trzech obrazach niezmienna pozostaje charakterystyczna dla portretów Mystkowskiego statyczność, brak gestów i spojrzenie modelek kierowane gdzieś poza kadr, jakby w namyśle. Ta stała ucieczka wzrokiem ku czemuś niedostrzegalnemu skłoniła redaktora „Algemeen Handelsblad” do zapytania w 1932 roku, w recenzji z wystawy w Amsterdamie: „O czym marzy *Sundajska dziewczyna*, która tak melancholijnie patrzy? Tego nie wiemy, ale wiemy, że w tej

Autor zwraca między innymi uwagę, że Gauguin mógł nawet nie być świadom tego wpływu. *Tamże*, s. 121.



Il. 94.
Czesław Mystkowski, *Sundajska dziewczyna*, 1928, akwarela. Reprodukacja za: „Actueel Wereldnieuws” 1929 (6 VII) nr 27

akwareli tkwi nieprzenikniona melancholia krajów spod słońca tropików. [...] Pokazywana kolekcja zawiera jedno studium zwierzęcia, *Tygrysa*, który również marzy, podobnie jak marzy większość postaci Mystkowskiego⁷⁷ (il. 94).

Obraz utopijnej przestrzeni pozostającej poza cywilizacją i historią, jaką była Bali w oczach wielu rezydujących lub przybywających tam artystów, uległ naruszeniu w tym samym roku, w którym opuścił ją Mystkowski. W grudniu 1938 „ostatni raj na ziemi”, a po niej sąsiednie wyspy, opanowała atmosfera strachu i sensacji wywołana zaostreniem polityki skierowanej przeciwko homoseksualistom w kolonii. W publikacjach dotyczących tych wydarzeń, ta po części wykreowana i kierowana z Jawy akcja nazywana jest polowaniem na czarownice. Nikt o skłonnościach homoseksualnych nie mógł czuć się bezpiecznym. Po Bożym Narodzeniu 1938 roku, dzień przed Sylwestrem, prasę obiegła informacja, że aresztowany został także Walter Spies, który w przeciwieństwie do wielu swoich znajomych nie opuścił Bali⁷⁸.

⁷⁷ Mystkowski. In het Koloniaal Museum, „Algemeen Handelsblad” 1932 (3 VI).

⁷⁸ *Het zedenschandaal. Arrestaties op Bali*, „Indische Courant” 1938 (31 XII); *Zedenschandaal werkt als Olivelek. Een kunstschilder vluchtte van Bali*, „Nieuws van den Dag” 1938 (31 XII).

Wydarzenia te zmieniły kulturalny klimat wyspy. Chociaż jesienią następnego roku Spies został uwolniony, usunięto go ze stanowiska kuratora w Bali Museum. W konsekwencji doprowadziło to do rezygnacji z pełnionej w muzeum funkcji przez Bonnetta, kiedy ten wrócił z Europy. Mystkowski miał okazję zobaczyć międzywojenną bohemę zagranicznych artystów na Bali w jej najpełniejszym blasku, w roku obfitującym w ważne wydarzenia i zrealizowane projekty. Na wyspie stworzył jedne ze swoich najlepszych prac, okupił to jednak gwałtownym pogorszeniem zdrowia i na początku lutego 1938 roku zdecydował się wrócić na Jawę.

ROZDZIAŁ 6.

Życie i śmierć na Jawie

6.1. Mystkowski w 1938 roku

„Szczęśliwi, którzy umrą na Jawie!”¹

Stan zdrowia Mystkowskiego, zwłaszcza ponownie rozwijające się problemy z nerkami, zmusiły go w pierwszych dniach lutego do powrotu na Jawę, jednak już nie do „Villi” w Sindanglai, gdyż po rozwodzie z Corry dom pozostał własnością żony². Zamieszkał w Weltevreden, przy ul. Laan de Riemer 31, w rejonie Tanah Abang, zaledwie kilka minut drogi od Koningsplein. W okolicy znajdowała się także nowa siedziba konsulatu polskiego, mieszczącego się wówczas przy Tanah Abang Heuvel 22.

Listy od konsula i jego żony – państwa Przybyłkiewiczów – do brata Czesława, Pawła Mystkowskiego wskazują, że artysta potrzebował wiele czasu na regenerację nie tylko sił fizycznych, ale także psychicznych. Pomimo to już w dniach 12–26 marca 1938 roku w Sali Sztuki firmy Kolff & Co. przy ulicy Noordwijk 13 odbyła się wystawa prac wykonanych na Bali³ oraz dopełniająca ją ekspozycja zabytków z kolekcji „balijskiej sztuki religijnej”⁴.

¹ Honoré de Balzac, *My journey from Paris to Java*, Editions Didier Miller Pte Ltd, Singapore 2010, s. 36. (*Voyage de Paris à Java* po raz pierwszy opublikowana została w magazynie „Revue de Paris” w 1832 r.).

² List Zygmunt Przybyłkiewicza do Pawła Mystkowskiego, datowany na 25 maja 1938. Rękopis w prywatnym archiwum Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. O samym rozwodzie niewiele wiadomo, zapewne nastąpił w 1936 roku, poprzedzając wyjazd Mystkowskiego na Bali. Pisze o nim we wspomnianym liście Zygmunt Przybyłkiewicz, jako o czymś, co już było wiadome rodzinie artysty, jednak, pomimo rozstania, Mystkowski w testamentie wskazał Corry jako swoją jedyną spadkobierczynię.

³ Jedynie w artykule z „Nieuws van den Dag” napisano, że na wystawianą kolekcję składają się „prawie wyłącznie” prace powstałe w czasie spędzonym na Bali. *Mystkowski Exposeert*, „Nieuws van den Dag” 1938 (14 III). Zaprezentowano 28 obrazów olejnych, 4 akwarele i 3 rysunki.

⁴ *Bali-tentoonstelling Czeslaw Mystkowski*, Kunstzaal G. Kolff & Co., Batavia 1938.

Została ona bardzo dobrze przyjęta i, chociaż akwarele oraz rysunki nie zyskały równie entuzjastycznych opinii w prasie, powszechnie chwalono dojrzałość prac olejnych i rozwój artystyczny twórcy. Ze wszystkich wystaw Polaka ta odniosła największy sukces wśród krytyków. W recenzji dla „Java Bode”, Vn., prawdopodobnie van Velthuysen, napisał nawet, że Mystkowski „należy do najlepszych malarzy w Indiach”⁵.

Jak twierdzili publicyści, artysta nadal maluje „z uczuciem”, ale stanowiącym teraz symbiozę z dojrzałością – van Velthuysen określił balijskie prace Mystkowskiego sztuką dojrzałej zmysłowości. Nawiązując do słów pierwszej recenzji de Loos-Haaxman można powiedzieć, że obrazami umieszczonymi na wystawie w 1938 roku Polak udowodnił, że chwytając za pędzel wie już, w jaką podróż malarską wyrusza i do jakiego portu zmierza.

Być może zła kondycja psychiczna i łącząca się z nią chęć przebywania wśród bliskiego kręgu znajomych sprawiła, że Mystkowski wiele czasu spędzał u Przybyłkiewiczów; od razu po powrocie z Bali skontaktował się także z Corry. Wydaje się, że kilkumiesięczna przerwa w kontaktach, w czasie samotnego pobytu artysty na Bali, uzdrowiła ich relacje i teraz szukali możliwości, aby przebywać jak najczęściej w swoim towarzystwie. Razem odwiedzali konsula i jego żonę, zaś Święta Wielkanocne (17 kwietnia) Mystkowski spędził u Corry, w Sindanglaj. Dopiero 9 maja wspólnie wrócili do Batawii.

Po tym pobycie w górach stan zdrowia artysty uległ, jak się wydawało, znacznej poprawie. Niestety, 23 maja 1938 roku o 4.30 po południu, w wyniku „gwałtownego krwotoku płucnego”, Czesław Mystkowski zmarł nagle w swoim domu. Jak relacjonuje Zygmunt Przybyłkiewicz: „[...] jeszcze w południe był u nas, pomagał wieszać obrazy, był w najlepszym humorze i miał plany przeniesienia swej działalności artystycznej do Tunisu. Któż mógł przewidzieć, że w kilka godzin później już go nie będzie między żyjącymi! Wezwani przez panią Cory [zapis oryginalny] oboje z żoną zastaliśmy śp. Czesława niestety już bez życia. [...] wedle zapewnień lekarza śmierć nastąpiła nagle, niespodziewanie i bezboleśnie”⁶.

Sprawami pogrzebu zajęła się Corry i z jej inicjatywy 24 maja po południu Mystkowski został pochowany w rodzinnym grobowcu van Rhijnów na cmentarzu Tanah Abang. Spoczął obok jej ojca, braci oraz córki Jadwigi. W prasie wieczornej umieszczono klepsydry, zaś w następnych dniach informacje o śmierci oraz wspomnienia o artyście pojawiły się w gazetach w Indiach Wschodnich, przedrukowywane w formie krótkiej noty przez niektóre dzienniki w Holandii. Z kilkutygodniowym opóźnieniem na informację o śmierci Mystkowskiego zareagowała także prasa w kraju; w polskich dziennikach: „Kurierze Porannym”

⁵ Vn., Czesław Mystkowski. *Bali-tentoonstelling*, „Java Bode” 1938 (17 III).

⁶ List Zygmunta Przybyłkiewicza do Pawła Mystkowskiego z dnia 25 maja 1938 roku, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego.

i „Kurierze Warszawskim” opublikowano obszernie artykuły wspomnieniowe⁷. W pogrzebie uczestniczyli m.in. Zygmunt Przybyłkiewicz, jako konsul oraz Charles P. Wolff Schoemaker z Bandungu. Przybyli także przyjaciele i malarze. „Na trumnie złożono chyba z 50 wieńców, wśród których jeden z barwami polskimi od konsulatu a drugi od polonii polskiej”⁸, podobnie w imieniu Kręgu Sztuki z Batawii i Stowarzyszenia Artystów Plastyków (Vereeniging van Beeldende Kunstenaars), również z polskimi barwami⁹.

W dzień po śmierci Mystkowskiego Henryk Błeszczyński, prezes kolonii polskiej na Jawie, który o zgonie artysty dowiedział się z gazet, przysłał do konsulatu polskiego emocjonalny list, w którym podkreślał rolę malarza dla promocji dobrego imienia Polski: „Ś.P. Czesław przysłużył się w bardzo wysokim stopniu propagandzie polskiej w szczególności w okresie czasu, gdy duża część tutejszej prasy (przed zawarciem przez Polskę układu 10-cio letniego z dwoma sąsiadami) zderjentowana [pomyłka w liście, chodzi oczywiście o: „zdezorientowana”] i pod wpływem wraźcych sugestji lub przekupiona, rozsiewała nieprzychylnie dla nas wieści. Dzięki swemu gorącemu patriotyzmowi i nadzwyczajnemu talentowi miłego *causeur’a* umiał ś.p. Mystkowski wywoływać dodatnie nastroje dla Polski!!! [...] W kraju był Czesław Mystkowski oficerem Armji polskiej, na obczyźnie – oficerem propagandy polskiej¹⁰”.

Jednak to Corry dostarczyła jednego z najbardziej poruszających świadectw, w słowach skierowanych do swojego byłego szwagra: „Nie potrafię opisać Ci uczucia rozpacz, odkąd Czesław mnie opuścił, ale jako chrześcijanka mam obowiązek wierzyć w to, że jego dusza odpoczywa teraz od wszelkich zmartwień i trudności jakich doznał na ziemi! Często chodzę na cmentarz, by odwiedzić jego grób, zanieść kwiaty, aby tam odpocząć i złączyć swą duszę z jego duszą [...]”¹¹.

Corry van Rhijn została jedyną spadkobierczynią Mystkowskiego, który w testamencie zapisał jej także wszystkie swoje obrazy. Z materiałów, do których udało się dotrzeć w toku pracy nad monografią wynika, że prace wykonane na Bali zamierzała – zgodnie z wolą byłego męża – przekazać do Muzeum Miejskiego w Amsterdamie (Stedelijk Museum), gdzie znajdowała się już jedna z akwarel

⁷ *Polski malarz egzotycznej przyrody. Wspomnienia o Czesławie Mystkowskim*, „Kurier Poranny” 1938 (12 VI), il.; W.B., *Polak, malarz Jawy (wspomnienie pozgonne)*, „Kurier Warszawski” 1938 (23 V).

⁸ *Tamże*.

⁹ *Begrafenis Mystkowski* „Nieuw van den Dag” 1938 (25 V); *Begrafenis van de Mystkowski* „Bataviaasch Nieuwsblad” 1938 (25 V).

¹⁰ Zapis zgodny z oryginałem. List Henryka Błeszczyńskiego do Zygmunta Przybyłkiewicza z dnia 24 maja 1938 roku, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego.

¹¹ List Corry van Rhijn do Pawła Mystkowskiego z dnia 22 sierpnia 1938 roku, rękopis w języku francuskim, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego.

artysty. Wedle słów Corry, pisanych pod koniec sierpnia 1938 roku, konsul polski był wówczas w trakcie przygotowywania niezbędnych dokumentów.

W dniach 11–14 września 1941 roku, w siedzibie klubu Concordia, zorganizowano tzw. 4V-Bazaar, albo V.V.V.V.–bazaar (od słów Voor de Vereenigde Vrije Volken) czyli Bazar Charytatywny dla ONZ. Jedną z nagród w loterii w Pawilonie Polskim był obraz Czesława Mystkowskiego, ofiarowany przez byłą żonę malarza, jednak w artykule, w którym znalazła się ta wzmianka, nie podano tytułu ani tematu pracy¹².

Holandia od maja 1940 roku pozostawała w stanie wojny z Niemcami. Opór armii holenderskiej zdławiony został przez siły niemieckie po zaledwie kilku dniach, zmuszając rząd kraju do ucieczki do Londynu. Jak ujął to Jeroen Kemperman – „Holenderskie Indie Wschodnie nagle zostały same”¹³. Kiedy więc w Polskim Pawilonie na 4V Bazaar organizowano loterię, nad kolonią ciążyło już widmo prawdopodobnej agresji japońskiej, mającej na celu między innymi przejęcie władzy nad złożami ropy, niezbędnej do prowadzenia działań wojennych. Niecałe trzy miesiące później, w nocy z 7 na 8 grudnia 1941, Japonia zaatakowała Pearl Harbour, zaś od drugiego tygodnia stycznia 1942 roku żołnierze japońscy zaczęli stopniowo zdobywać kolejne obszary Indii Holenderskich, w marcu docierając do Batawii.

Podana wcześniej informacja dotycząca 4V-Bazaar jest ostatnią odnalezioną wzmianką prasową na temat Corry van Rhijn. Biorąc pod uwagę, że na płycie grobu, w którym spoczęło ciało Mystkowskiego, nie dodano już żadnych nazwisk, kontakt listowny pomiędzy Indiami Wschodnimi i Polską nie został wznowiony w kolejnych latach, zaś kolekcja prac powstałych na Bali uległa rozproszeniu, przez lata przyjmowano, że zarówno Corry, jak i jej matka, zginęły podczas japońskiej okupacji. Jak jednak udało się ustalić, w archiwach Stedelijk Museum w Amsterdamie, w którym znajduje się jedna z akwarel Mystkowskiego z 1928 lub 1929 roku¹⁴, przechowywany jest list Corry van Rhijn wysłany do dyrekcji muzeum 7 grudnia 1949 roku¹⁵. Zwraca się w nim z propozycją przekazania, zgodnie z wolą byłego męża, około 25 prac olejnych, prosząc jedynie o zwrot

¹² *De 4 V-Bazaar. Het programma der Nationale dansen*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1941 (12 IX); *De Vier V-Bazaar. Loterij in Poolsche Paviljoen*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1941 (16 IX).

¹³ Jeroen Kemperman, przedmowa do Loe de Jong, *The collapse of a colonial society. The Dutch in Indonesia during the Second World War*, KITLV Press, Leiden 2002, s. 27. Praca jest obszernym studium sytuacji przedstawicieli zachodnich społeczeństw i osób urodzonych z mieszanych związków w Indiach Wschodnich podczas okupacji japońskiej. Przedstawia także szereg postaw samych Indonezyjczyków w tej nowej sytuacji.

¹⁴ *Świątynia Pawon (Tjandi Pawon)*, w zbiorach Stedelijk Museum pod no. A 320, jako *De tempel Tjandi Pawon op Jawa*.

¹⁵ List Corry van Rhijn, wysłany do dyrekcji Stedelijk Museum w Amsterdamie, datowany na 7 grudnia 1949 roku; Stedelijk Museum’s Archives No. 30041.

kosztów ich transportu do Europy. W odpowiedzi z 6 lutego 1950 roku dyrektor, Willem Sandberg, pisze, że muzeum nie ma środków finansowych umożliwiających zabezpieczenie kosztów, nie chce także podejmować się przyjęcia nieznanym sobie prac.

6.2. Ślady pamięci

W byłej kolonii nastąpił czas intensywnych przemian społecznych i politycznych. Zadeklarowano niepodległą Indonezję; utworzono Instytuty Sztuki w Yogjakarcie i Bandungu. Pierwszy prezydent kraju, Soekarno (Sukarno)¹⁶, został obalony w 1966 roku.

Trzy lata później Andrzej Wawrzyniak, chargé d'affaires Polski w Dżakarcie, a także późniejszy założyciel i wieloletni dyrektor Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie (zmarły w 2020 r.), podczas jednego ze spacerów po cmentarzu Tanah Abang, natrafił na nagrobek z polskim nazwiskiem i rozpoczął poszukiwania informacji na temat Mystkowskiego. W ten sposób nawiązał kontakt z jego bratem, Pawłem Mystkowskim, który szczęśliwie przeżył wojnę i osiągnął uznanie jako artysta fotografik, będąc już wówczas prezesem Związku Polskich Artystów Fotografików. Wawrzyniakowi udało się doprowadzić do odrestaurowania grobu, odsłoniętego 23 maja 1970 roku, w 32 rocznicę śmierci artysty¹⁷ (il. 95, 96).

Uroczystości rocznicowe odbyły się przy dużym zainteresowaniu kręgów rządowych i artystycznych Indonezji. Przybyły delegacje malarzy z Bandungu oraz Yogjakarty. Oprócz Andrzeja Wawrzyniaka z przemówieniami wystąpili sekretarz generalny Ministra Edukacji i Kultury Indonezji Soepojo Padmodipoetro (Supojo Padmodiputro) oraz Przewodniczący Rady do spraw Sztuki w Dżakarcie, Djadoeg Djajakusuma.

Obydwa przedstawiciele strony indonezyjskiej w swoich przemowach odwoływali się do recepcji dzieł Mystkowskiego, jednak zwrócenie uwagi przez Djajakusumę na „miłość do Indonezji” widoczną w twórczości artysty oraz podane przez niego tytuły prac¹⁸, wskazują na oparcie się tylko na jednym artykule

¹⁶ Soekarno był jednym z największych prezydentów-kolekcjonerów malarstwa, choć preferował realistyczne przedstawienia półnagich kobiet. Na ten temat m.in. w: Carla Bianpoen, „Art of the Nation. The cultural politics of Soekarno”, [w:] Meta Knol i inn. (ed.), *Beyond the Dutch. Indonesia, the Netherlands and the Visual Arts, from 1900 until now*, KIT Publishers, Amsterdam Utrecht 2009, s. 94–103.

¹⁷ Restauracja grobu możliwa była dzięki środkom Rady Ochrony Zabytków i Pomników Walki i Męczeństwa, pod kierownictwem Janusza Wieczorka. Odsłonięta płyta miała napisy w dwóch językach – niderlandzkim, odnoszące się do braci Corry i polskie, dotyczące Czesława i Jadwigi.

¹⁸ Djajakusuma wymienił obrazy olejne: *Balijka w zielonym sarongu*, *Tancerze Baris i Dedari*, *Balijka plaża o zmierzchu* i *Wybrzeże Kutu*. Znane są tylko dwa pierwsze.



Il. 95.
Odrestaurowany nagrobek rodziny van Rhijn oraz Jadwigi i Czesława Mystkowskich, 23 maja 1970 roku, fot. archiw., archiwum Andrzeja Wawrzyniaka

z 1938 roku, czyli na *Mystkowski schildert Bali*, z „Ochtend Post”¹⁹. Padmodi-poetro, po wzmiance o „odkrywaniu ducha Indonezyjskiego” przez artystę, zaczerpniętej najprawdopodobniej z jednej z recenzji z lat trzydziestych, bardziej ogólnie odwołał się do „przychylnej krytyki”, z jaką spotykały się dzieła Mystkowskiego, jego marzeń o wyjeździe na Bali, kończąc błędną informacją o wystawie balijskich prac w Europie w 1938 roku, zapewne myśląc ją z wystawą w Batawii, w marcu tego roku²⁰.

Wydarzenie zostało szeroko nagłośnione i spowodowało żywą reakcję prasy indonezyjskiej, a z lekkim opóźnieniem także polskiej²¹. W kolejnych latach w Polsce ukazywały się co pewien czas teksty poświęcone Mystkowskiemu, budząc zainteresowanie jego pracami. Znalazło to odzwierciedlenie w tytule artykułu z „Expressu Wieczornego” z 1971 roku – *Run na obrazy pol-*

¹⁹ H.W. Andersen, *Mystkowski schildert Bali*. Kunstzaal G. Kolff & Co., „Ochtend Post” 1938 (17 III).

²⁰ Teksty przemówień (w tłumaczeniu na język polski) D. Dajakusuma, S. Padmodipoetro i A. Wawrzyniaka pochodzą z archiwum Andrzeja Wawrzyniaka.

²¹ Warto zaznaczyć, że teksty indonezyjskie sprawiają wrażenie powstających w oparciu o jedno źródło informacji. Dziennikarze swoją wiedzę czerpali najprawdopodobniej z treści przemówień wygłaszanych podczas uroczystości, ale mieli być może także skrótowe opracowanie najważniejszych wiadomości, dostarczone np. przez stronę polską.



Il. 96. Cmentarz Tanah Abang, Dżakarta. Uroczystości odsłonięcia odrestaurowanego nagrobka rodziny van Rhijn oraz Jadwigi i Czesława Mystkowskich 23 maja 1970 roku. Andrzej Wawrzyniak, chargé d'affaires Polski w Indonezji, stoi na zdjęciu pośrodku, po jego prawej stronie żona sekretarza generalnego Ministra Edukacji i Kultury, dr Padmodipoetro Soepojo, dalej żona p. Wawrzyniaka. Przemawia dr Soepojo, fot. archiw., archiwum Andrzeja Wawrzyniaka

skiego malarza Indonezji Czesława Mystkowskiego²². Niemniej większość dorobku artysty znajdowała się poza Polską i w rękach prywatnych kolekcjonerów, więc ciekawość dotycząca twórczości malarza, nie będąc pobudzana nowymi reprodukcjami (nie wspominając o wystawie!), w naturalny sposób przygasała.

W 1938 roku Henryk Błeszczyński pisał „[g]rób ś.p. Czesława Mystkowskiego w Batawii będzie wzruszał polskiego podróżnika, Holendrom zaś i Tuziemcom przypominać będzie stale tak ukochaną przez Czesława POLSKĘ! Tak zatem i po śmierci będzie On kontynuował propagandę, której był wzorem”²³. Niestety historia uniemożliwiła pełnienie Mystkowskiemu tej pośmiertnej misji. Zaledwie pięć lat po odrestaurowaniu nagrobka i wymienionych nad nim deklaracjach wzajemnej przyjaźni między narodami polskim i indonezyjskim, cmentarz Tanah Abang został zlikwidowany. Większość powierzchni przeznaczono pod

²² (grt), *Run na obrazy polskiego malarza Indonezji Czesława Mystkowskiego*, „Express Wieczorny” 1971 (15 VI).

²³ Pisownia zgodna z oryginałem. List Henryka Błeszczyńskiego do Zygmunta Przybyłkiewicza z dnia 24 maja 1938 roku, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty.

zabudowę mieszkaniową oraz ulice, natomiast z pozostałej niewielkiej części, z wybranymi około 1200 płytami nagrobnymi, utworzono Taman Prasasti, czyli Park Nagrobnych Inskrypcji.

Z relacji Pietera van Donk, niedawno zmarłego, wieloletniego pracownika ambasady holenderskiej w Dżakarcie i kolekcjonera sztuki wynika, że do placówek dyplomatycznych w Indonezji wysyłane były informacje z prośbą o wskazanie, które groby mają zostać zachowane (i przewiezione do krajów pochodzenia zmarłych). Na informację taką polska placówka nie odpowiedziała. Grób Mystkowskiego, Jadwigi i dwóch braci Corry, wraz z tysiącami innych, o które nikt się nie upomniał, został zniszczony.

Nieco ponad dekadę później, w dniach od 9 grudnia 1986 do 19 stycznia 1987 roku, dzieła polskiego malarza ponownie zostały udostępnione publiczności w miejscu jego licznych sukcesów artystycznych, jaką w czasach kolonialnych była Batawia, czyli w niepodległej Indonezji Dżakarta.

W archiwum Andrzeja Wawrzyniaka zachowało się zaproszenie na wystawę, niezawierające żadnych szczegółów, które obrazy były pokazywane, za to błędnie informujące o rzekomym przyjeździe Mystkowskiego na Bali w 1924 roku. Umożliwiło to organizatorom wystawy obiecywać odwiedzającym zobaczenie „rzadkich prac wykonanych na Bali w 1933 roku przez meksykańskiego artystę Miguela Covarrubiasa i polskiego artystę Czesława Mystkowskiego”²⁴. Trudno ustalić, czy do dzieł Mystkowskiego także odnosił się wskazany rok, w którym miały być malowane eksponowane obrazy (byłby to wówczas oczywisty błąd), czy tylko fakt ich prawdopodobnego powstania na Bali.

Z listu Didera Hamela Dhaimelera, francuskiego artysty osiadłego w Dżakarcie, dyrektora Galerii Duta Fine Arts i organizatora tej ekspozycji, do Andrzeja Wawrzyniaka wynika, że pokazano 9 prac Covarrubiasa (jak głosi zaproszenie: „przyjaciela sławnego niemieckiego artysty, Waltera Spiesa”) oraz 3 prace Polaka²⁵. Niestety zbiory ówczesnego dyrektora Muzeum Azji i Pacyfiku nie stanowiły w chwili kwerendy uporządkowanej całości, zaś sam dyrektor nie pamiętał szczegółów związanych z tą wystawą. Chociaż Hamel zapewniał, że razem ze swoim listem przesyłał zdjęcia tych obrazów, jak już wspomniano, nie znajdowały się one wraz z pismem. Prawdopodobnie były to między innymi wspomniane w poprzednim rozdziale *Portret balijskiej kobiety*, który wywarł tak duże wrażenie swoją odmiennością na autorze tekstu w „Bataviaasch Nieuwsblad” z 13 mar-

²⁴ Zaproszenie na wystawę w Duta Fine Arts Gallery przy ulicy Bangka 1/55 A (dzielnica Kemang), w Dżakarcie ze zbiorów prywatnych Andrzeja Wawrzyniaka. Zapis oryginalny nie obejmował odmiany nazwisk. Wewnętrzne strony zawierają rysunek Covarrubiasa zatytułowany *Balijski tancerz*.

²⁵ List Didiera Hamela do Andrzeja Wawrzyniaka, datowany na 20.04.1987 r.; maszynopis z archiwum Andrzeja Wawrzyniaka.

ca 1938 roku²⁶. W materiałach zgromadzonych przez Andrzeja Wawrzyniaka znajdował się bowiem nieopisany diapozytyw z tym właśnie przedstawieniem, a także jeszcze jeden – z malowanym na desce portretem *Balijki w niebieskim sarongu*. Ta ostatnia praca była w chwili wykonywania zdjęcia uszkodzona – deska została przełamana od strony prawego ramienia modelki, na linii jej ucha. Prawdopodobnie wszystkie pochodziły od Hamela, który w korespondencji mailowej potwierdził te przypuszczenia. Niestety nie był on w stanie wykonać i przekazać zdjęć aktualnego stanu owych prac.

Interesującym jest, że wedle słów Hamela materiały z których informacje wykorzystano do stworzenia krótkiej noty o artyście na potrzeby wystawy 1986/1987, zostały dostarczone przez Andrzeja Wawrzyniaka. Nie można jednak stwierdzić, czy błędy zawarte były w informacjach z Warszawy, czy popełniono je już w Dżakarcie, na etapie układania tekstu. Z listu dowiadujemy się także, że pomimo zaproszenia na wystawie nie pojawił się nikt z polskiej placówki dyplomatycznej, za to „publiczność indonezyjska była [ekspozycją] bardzo zainteresowana”. W każdym razie Hamel w swojej późniejszej publikacji, *Les artistes francophones inspirés par l'Indonésie*, przy haśle „Mystkowski Czesław” nie powieliła już tych błędów, choć – co ciekawe – powołuje się w niej m.in. na artykuł Henryka Mąka, w którym wykorzystano przesłane przez niego do Polski zdjęcia²⁷. Mąka zresztą także korzystał z informacji otrzymanych od dyrektora MAiP w Warszawie.

Niezależnie od nietypowego podejścia do zbierania i porządkowania materiałów archiwalnych, to właśnie Andrzej Wawrzyniak przyczynił się do przywrócenia – choć na krótko – pamięci o polskim artyście działającym w Holenderskich Indiach Wschodnich.

Gorzkim dopowiedzeniem na temat szczątkowej wiedzy o losach nie tylko Czesława Mystkowskiego, ale także niezwyklej kobiety, jaką prawdopodobnie była jego żona, jest historia jednego z jego obrazów, na którego odwrocie odkryty został charakterystyczny podpis Corry wraz z dedykacją... z grudnia 1970 roku, z Holandii. Kiedy zatem delegaci z Polski i Indonezji odczytywali przemówienia nad odrestaurowanym grobem rodziny van Rhijn i Mystkowskiego, w Europie żyła jeszcze osoba, która towarzyszyła artyście tak w sukcesach i zdrowiu, jak w zmaganiach z chorobą oraz próbach realizacji kolejnych marzeń, usiłując spełnić jedno z nich nawet po jego śmierci.

²⁶ A, Czesław Mystkowski, *Expositie in de Kunstzaal G. Kolff & Co.*, „Bataviaasch Nieuwsblad” 1938 (15 III).

²⁷ Dider Hamel, *Les artistes francophones inspirés par l'Indonésie. Peintres, sculpteurs, graveurs*, Centre Culturel Français de Jakarta, Duta Fine Arts Foundation Jakarta, Jakarta 2000, s. 117–118; Henryk Mąka, *Polski Gauguin*, „Morze” 1988 (nr 6) 688.

6.3. Zakończenie. Trzy zasłony

“History is indeed an argument without end²⁸.”

„Zjawiska kulturowe [...] nie są dziejowymi krystalizacjami idei, lecz złożonymi konglomeratami rozmaitych wydarzeń, poglądów, wytwórców, instytucji, których spoiwem nie jest mistyfikująca idea, ale skomplikowany splot długotrwanie oddziałujących przyczyn społecznych, gospodarczych z mechanizmami psychologicznymi, wśród których, rzecz jasna, indywidualne dążenia znajdują uzasadnione miejsce²⁹.”

W swoim przemówieniu przy grobie Czesława Mystkowskiego na cmentarzu w Dżakarcie Andrzej Wawrzyniak powiedział, że twórczość artysty „niewątpliwie przyczyniła się w pewnym stopniu do uniesienia kurtyny kolonializmu, jaka [wcześniej] okrywała Indonezję³⁰”. To zaskakujące stwierdzenie wywarło najwyraźniej duże wrażenie na odbiorcach. W niemal identycznym brzmieniu pojawiło się w kilku tekstach prasowych w Polsce, zamieścił je nawet Paweł Mystkowski, w swoich własnych „Wspomnieniach” o bracie, pisanych w pięćdziesiątą rocznicę jego śmierci.

Pomimo znacznego ładunku emocjonalnego, jaki zawierają, słowa te nie są prawdziwe. Dzieła polskiego artysty, którego ostatnia dekada życia była tak bogata w wydarzenia i dzieła plastyczne, nie przełamywały schematów obecnych w twórczości większości malarzy działających w kolonii. Mystkowski z wielką wrażliwością zareagował mnogością prac na nowe warunki, w których znalazł się po przyjeździe do ojczyzny swojej żony; jednak pomimo, że dostrzegał niesprawiedliwość, wyzysk i biedę Indii Holenderskich, przeważająca część jego indyjskiego *œuvre* nie wyznacza nowej perspektywy. Nie taka była jego wizja sztuki, którą realizował niezależnie od tego, czy tworzył w Polsce, we Francji czy w kolonialnej jeszcze Indonezji. W swoich pracach Mystkowski kontemplował spokój, ciszę, piękno przyrody i trwałość tradycji.

Dziś możemy interpretować niektóre spośród jego akwarel, rysunków i obrazów olejnych jako ukazujące jego empatię dla sytuacji rdzennych mieszkańców

²⁸ Pieter Geyl, *Napoleon. For and against*, Penguin, Harmondsworth 1965, s. 15–16.

²⁹ Ryszard Kasperowicz, przedmowa do: Aby Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 13.

³⁰ Przemowa Andrzeja Wawrzyniaka, wygłoszona 23 maja 1970 r. podczas uroczystości odsłonięcia orestaurowanego grobu rodziny van Rhijn oraz Czesława i Jadwigi Mystkowskich. Maszynopis, w archiwum Andrzeja Wawrzyniaka jako: „Tekst przemówienia pana Andrzeja Wawrzyniaka, Charge d’Affaires a.i. przy Ambasadzie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w Indonezji, wygłoszonego w dniu 23 maja 1970 r. na Cmentarzu Tanah Abang w Dżakarcie, w związku z uroczystością obchodu 23-ej rocznicy śmierci polskiego malarza Czesława Mystkowskiego”, s. 2.

Jawy, lecz towarzyszą im portrety i pejzaże typowe dla malarstwa powstającego w kolonii holenderskiej aż do czasów założenia w 1937 roku zrzeszenia Persagi.

Warto jednak pamiętać, że nawet radykalizm Sudjojono, jednego z filarów tej grupy, może być analizowany nie tylko w kontekście haseł indonezyjskiego nacjonalizmu, z którymi identyfikowało się wielu, zwłaszcza młodych, ludzi sztuki. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że zanim utworzone zostało Persagi, Sudjojono chciał przyłączyć się do artystów działających właśnie w Kręgach Sztuki. Odrzucenie z jakim się spotkały jego prace i odmowa przyjęcia go w poczet członków Kręgu w Batawii, pobrzmiwa jeszcze w jego późniejszej wielkiej krytyce malarstwa *mooi Indië*.

Okolo 1939 roku powstała jedna z najważniejszych prac tego artysty, *Di depan kelambu yang terbuka (Przed uchyloną zasłoną)*, wyznaczająca nowy etap w sztuce tego obszaru – już indonezyjskiej, nie kolonialnej. Nowe stanie się podnoszenie tematów brzydoty i biedy, motywów zazwyczaj pomijanych w indyjskiej plastyce, nowy będzie także bohater. Modelką pozującą Sudjojono do tego portretu była Adhesi, prostytutka z Pasar Senen w Dżakarcie. Jest to ironiczne przedefiniowanie wątku podejmowanego przez tak wielu wcześniejszych artystów w Indiach Wschodnich – przedstawienia rdzennej kobiety. Jednak odsłaniając zasłonę przed nową sztuką, Sudjojono opuścił ją na to, co wcześniejsze. Persagi powstało jako sprzeciw, a więc należało określić, w opozycji do czego miało funkcjonować i kreować swój mit założycielski³¹. Rewolucja nie pozostawia miejsca na dyskusje i drobiazgowy analizy, jest wykwitem emocji i jako taka operuje uogólnieniami. Także twórczość krytyczna Sudjojono uformowała amalgamat nazwany *mooi Indië*, którego sztandarowym przedstawieniem stał się pejzaż z polami ryżowymi i wulkanem w tle. Siła tego manifestu nowej sztuki sprawiła, że przez prawie pół wieku twórczość wszystkich artystów działających w kolonii od czasów Radena Saleha aż do ustanowienia Persagi, spowiła kurtyna powierzchownych sądów. Pamięć o poszczególnych grafikach, malarzach i rzeźbiarzach, z których znaczna część pozostawała niemal anonimowa dla mieszkańców Europy, odchodziła wraz z ostatnimi świadkami ich artystycznych dokonań.

Dopiero przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przyniósł, zwłaszcza w Holandii, zwiększone zainteresowanie twórczością powstającą w byłej kolonii. Pomimo tego do dziś określenie *mooi Indië* jest powtarzane w naukowych publikacjach, utrwalając ten stereotyp. Ostatnie badania, m.in. Matthew Jona Coxa nad autoportretem jawajskim, stanowią ważny głos w dyskusji i być może przyczynią się do przedefiniowania sztuki tego okresu.

³¹ Carla Bianpoen wskazuje również, że sam Sudjojono nie był w stanie zerwać ze stylem, który poddał krytyce, poza wyborem odmiennych tematów. Carla Bianpoen, *dz. cyt.*, s. 96.



Il. 97.

Corry i Czesław w Lasku Bulońskim w Paryżu, styczeń 1928 r., fot. archiw., przesłana bratu, na odwrocie dopisek: „Ja z mą małą w lasku bulońskim”, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

Coraz śmielsze odsuwanie zasłony narzuconej na sztukę – w szczególności schyłku – kolonialnej Indonezji, pozwala lepiej zrozumieć środowisko, a także rolę w nim takich postaci jak Czesław Mystkowski, który nie potrzebuje mitu o odsłanianiu kurtyny kolonializmu, mitu o „najwybitniejszym artyście” Indii Holenderskich³², ani o „polskim Gauguinie”, by zainteresować swoim życiem i twórczością (il. 97).

³² Andrzej Jakimowicz, *Sztuka Indonezji*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 199.

Wystawy Czesława Mystkowskiego

Indywidualne

1927, 17–30 XI, Paryż, Galeria Durand-Ruel, *Exposition Aquarelles de Bretagne par Mystkowski* (Wystawa bretońskich akwareli Czesława Mystkowskiego)

Katalog: Marcel Sauvage (Préface), *Exposition Aquarelles de Bretagne par Mystkowski*, Galerie Durand-Ruel, Paris 1927.

1929, 4 III, Bandung, księgarnia „Archipel”, *Czesław Mystkowski. Schilderijen tentoonstelling* (Czesław Mystkowski. Wystawa obrazów)

Katalog: G.J. Aalberts (Wstęp), *Czesław Mystkowski. Schilderijen tentoonstelling* [Bandoeng] 1929.

1929, 3–12 V, Batawia, wystawa w atelier artysty przy ul. Tjikini 43

1931, 27 V – 10 VI, Paryż, „Palais de Marbre” – dom handlowy firmy Mercier Frères Décoration, *Exposition Orientale. Java par Mystkowski* (Wystawa orientalna. Jawa [na obrazach] Mystkowskiego)

Katalog: André Warnod (Préface), *Exposition orientale de Java par Mystkowski*, Palais de Marbre, Paris 27 V – 10 VI 1931.

1932, 28 V – 25 VI, Amsterdam, Koloniaal Instituut (Instytut Kolonialny, obecnie Koninklijk Instituut voor de Tropen), *Java. Tentoonstelling van Indische Schilderijen van C. Mystkowski* (Jawa. Wystawa indyjskich obrazów C. Mystkowskiego)

Katalog: Albert C.A. Plasschaert (*Mystkowski*), *Java. Tentoonstelling van Indische Schilderijen van C. Mystkowski*, Amsterdam 1932.

1934, 9–15 II, Bandung, siedziba Towarzystwa Teozoficznego, wystawa zorganizowana przez Krąg Sztuki w Bandungu, *Tentoonstelling Schilder-en Teekenwerken van Czesław de Mystkowski te houden in de Theosofische Loge* (Wystawa prac malarskich i rysunkowych Czesława Mystkowskiego w budynku Towarzystwa Teozoficznego)

Katalog: Plasschaert (*Mystkowski*), *Tentoonstelling Schilder-en Teekenwerken van Czesław de Mystkowski te houden in de Theosofische Loge*, Vrijdag 9 t/m Dinstag 15 Februari 1934, [Bandoeng] 1934.

1936, 15–31 X, Batawia, wystawa w pomieszczeniach wystawienniczych spółki G. Kolff & Co.

1938, 12–26 III, Batawia, pomieszczenia wystawiennicze spółki Kolff & Co., *Bali-tentoonstelling Czesław Mystkowski* (Wystawa prac balijskich Czesława Mystkowskiego)
Katalog: *Bali-tentoonstelling Czesław Mystkowski*, Kunstzaal G. Kolff & Co., [Batavia] 1938.

Zbiorowe

1921/22, Warszawa, Wystawa TZSP

Katalog: *Salon Doroczny 1921/1922*, TZSP, Warszawa [1921].

1926

1926, 20 III – 2 V, Paryż, *Salon de La Société des Artistes Indépendants* (Salon Niezależnych)

Katalog: *Catalogue de la 37^e Exposition au Palais de Bois – Porte Maillot du 20 Mars au 2 Mai*, Société des Artistes Indépendants, Paris 1926.

1926, 25 VI – 6 IX, Caen, *Première Exposition Interalliée des Artistes et Artisans Anciens Combattants* (Pierwsza wystawa międzyaliancka prac artystów i rzemieślników dawnych kombatantów)

Katalog: *Première Exposition Interalliée des Artistes et Artisans Anciens Combattants, Caen, 25 Juillet – 6 Septembre 1926, Catalogue de la Section Polonaise*, Paris 1926.

1926, 1–31 XII, Paryż, *IX^e exposition des blessés de l'atelier Lachénal* (IX. Wystawa prac rannych z zakładu Lachénala)

1926, 25 XI – 25 XII, Paryż, Salon de la Grande Librairie, *1^{er} Exposition „Jean”*, (Pierwsza wystawa „Jean”)

1927

1927, 21 I – 27 II, Paryż, *Salon de la Société des artistes indépendants* (Salon Niezależnych)

Katalog: *Catalogue de la 38^e exposition 1927 au Grand Palais des Champs-Élysées du 21 Janvier au 27 Février*.

1927, 1–30 V, Paryż, *Salon de la Société national des beaux-arts* (Salon Narodowego Stowarzyszenia Sztuk Pięknych)

Katalog: *Société nationale des beaux-arts. Salon de 1927. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin... exposés au Grand Palais du 1^{er} mai au 30 juin 1927*.

1927, 5 XI – 18 XII, Paryż, Grand Palais, *Salon d'Automne* (Salon Jesienny)

Katalog: *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin... exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 5 novembre au 18 décembre 1927*.

1927, listopad, Paryż, ekspozycja inauguracyjna siedziby Polskiego Związku Artystów Plastyków

1928

1928, 13–20 III, Batawia, budynek Kręgu Sztuki, *Tentoonstelling van Aquarellen en Pastels van Czesław Mystkowski en Olieverfschilderijen van Gertrud Zuelzer* (Wystawa akwareli i pastelii Czesława Mystkowskiego oraz prac olejnych Gertrud Zuelzer)

- Katalog: *Tentoonstelling van Aquarellen en Pastels van Czeslaw Mystkowski en Oliveverfschilderijen van Gertrud Zuelzer*, In het Kunstkringgebouw, van Heutsz-Boulevard 1 van 13 tot en met 20 Maart 1928, [Batavia] 1928.
- 1928, 22–27 VIII, Batawia, budynek Kręgu Sztuki, *Tentoonstelling van werken van Indische schilders* (Wystawa artystów tworzących w Indiach Holenderskich)
Katalog: *Tentoonstelling van werken van Indische schilders*, Bataviasche Kunstkring, [Batavia] 1928.
- 1928, 28 VIII – 9 IX, Batawia, Pasar Gambir, *Schilderijen-Tentoonstelling op de Pasar Gambir* (Wystawa prac malarskich na Pasar Gambir)
Katalog: Bataviasche Kunstkring, *Schilderijen-Tentoonstelling op de Pasar Gambir*, [Batavia 1928].
- 1928, 21–27 IX, Batawia, budynek Kręgu Sztuki, *Tentoonstelling van olieverfschilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen, etsen en beeldhouwerk* (Wystawa prac olejnych, pastel, akwareli, rysunków, rycin i rzeźb)
Katalog: *Tentoonstelling van olieverfschilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen, etsen en beeldhouwerk onder auspicien van den Bataviaasche Kunstkring*, van Vritag 21 Sept. tot en met Donerstag 27 Sept. 1928, [Batavia] 1928.

1929

- 1929, 1–8 III, Batawia, budynek Kręgu Sztuki, *Tentoonstelling van Vereeniging van Beeldende Kunstenaars* (Wystawa Stowarzyszenia Artystów Plastyków)
Katalog: *Tentoonstelling van olieverf-en tempera-schilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen, etsen en beeldhouwerk onder auspicien van den Bataviaasche Kunstkring*, van vrijdag 1 Maart tot en met vrijdag 8 Maart 1929, [Batavia] 1929.
- 1929, 20–26 V, Bandung, Wystawa Stowarzyszenia Artystów Plastyków, we współpracy z Kręgiem Sztuki z Bandungu
Katalog: *Tentoonstelling van olieverf-en tempera-schilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen en beeldhouwerk* van Maandag 20 Mei tot en met Zondag 26 Mei 1929 in het Hoofdgebouw van de Jaarbeurs, [Bandoeng] 1929.
- 1929, lipiec, Batawia, wystawa Stowarzyszenia Artystów Plastyków (Vereeniging van Beeldende Kunstenaars) w atelier „Charles en van Es”

1931

- 1931, Wystawa Kolonialna w Paryżu, Pawilon Holenderski

1935

- 1935, 1 V – 20 VI, Paryż, Grand Palais, *Salon de la Société nationale des beaux-arts* (Salon Narodowego Stowarzyszenia Sztuk Pięknych)
Katalog: *Société nationale des beaux-arts. Salon 1935. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture, arts décoratifs. Exposés au Grand Palais (Champs-Élysées), du 1^{er} mai au 20 juin 1935. Paris 1935.*
- 1935, 8–23 XI, Paryż, Galerie des Beaux-arts, Wystawa „Grupy Paryskiej Artystów Polskich”

Katalog: *Première Exposition du Groupe des Artistes Polonais à Paris „Grupa Paryska Artystów Polskich”, du vendredi 8 au samedi 23 novembre 1935, Galerie de „Beaux-arts”, Paris 1935.*

1936

1936, 15–31 VIII, Batawia, Hotel des Indes, wystawa zorganizowana przez Stowarzyszenie Artystów Plastyków

1986/1987

1986/1987, 9 XII 1986–19 I 1987, Dżakarta, Duta Fine Arts Gallery, *Exposition Collection of rare Works made in 1933 in Bali by the Mexican artist Miguel Covarrubias and the Pole artist Czesław Mystkowski* (Wystawa rzadkich prac stworzonych w 1933 roku na Bali przez meksykańskiego artystę Miguela Covarrubiasa oraz polskiego artystę Czesława Mystkowskiego)

Wykaz źródeł

Archiwa publiczne i prywatne

Francja

Paryż, Bibliothèque nationale de France

Paryż, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP)

Paryż, Institut national d'histoire de l'art (INHA)

Paryż, Archives Nationales

Paryż, Mairie du 6^e arrondissement

– Odpis aktu ślubu Czesława i Corry, *État civil de Paris, mariages 1923–1932*, 3 janvier 1928, acte n^o 2, cote du registre V11E123

Paryż, Towarzystwo Historyczno-Literackie – Biblioteka Polska w Paryżu

– teczki artystów: Stefan Kergur, Stefan Mrożewski, Czesław Mystkowski, Franciszek Prochaska

Holandia

Amsterdam, Collection Nationaal Museum van Wereldculturen

Amsterdam, Stedelijk Museum Archief

Amsterdam, Stadarchief

Amsterdam, Tropenmuseum

– Sayers Archive

Haga, Centraal Bureau voor Genealogie (CBG)

– Oost-Indie index b.s. 1890–1899, Rhemren, 752

Haga, Nationaal Archief

Haga, Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD)

– Archief Johannes B. Tielrooy (1930–1953), NL-HaRKD-0552.

– Archief Jeanne de Loos-Haaxman (1926–1976), NL-HaRKD-0299.

– katalogi wystaw

Lejda, Koninklijk Instituut voor de Taal, Land-en Volkenkunde (KITLV)

– Collectie Anita Rambonnet-da Ponte (1895–1955)

– Collection Walter Spies Foundation Holland (Stichting Walter Spies Holland), Spies 12, 13

– Collectie P.A.J. Moojen, H1169–39, H1169–41, H1169–43, H1169–44, H1169–46

Lejda, prywatne archiwum dr Heidi Hinzler

Kolekcja Gianniego Orsiniego

– notes Czesława Mystkowskiego z wycinkami, zdjęciami (nielicznymi) i katalogami wystaw (do 1932 roku) oraz 35 szkiców ołówkiem i kredką

Indonezja

Denpasar, Dinas Perpustakaan Dan Arsip Provinsi Bali

Dżakarta, Arsip Nasional Republik Indonesia

Dżakarta, Perpustakaan Nasional Republik Indonesia

Kanada

Archiwum prywatne prof. Andrzeja Mrożewskiego

Polska

Warszawa, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych

– zbiór akt sprzed września 1939 roku

Warszawa, Archiwum Akt Nowych

Warszawa, Instytut Sztuki PAN, zbiory specjalne

– teczki artystów: Franciszek Prochaska, Czesław Mystkowski

Warszawa, Muzeum Azji i Pacyfiku

– katalogi i opisy prac znajdujących się w kolekcji MAiP

– archiwum Andrzeja Wawrzyniaka, założyciela i pierwszego dyrektora Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie: zbiór maszynopisów obejmujących tłumaczenia przemówień z okazji odsłonięcia odrestaurowanego grobu artysty w 1970 r., zdjęcia, korespondencja dotycząca Mystkowskiego, zaproszenie na wystawę w Dżakarcie (*Exposition Collection of rare Works made in 1933 in Bali by the Mexican artist Miguel Covarrubias and the Pole artist Czesław Mystkowski*, Duta Fine Arts Gallery, 1986/1987), odpisy dokumentów oraz reprodukcje kilkunastu prac, przesłane przez Pawła Mystkowskiego.

Archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty

– zbiór rękopisów, w tym listów, zdjęć, które artysta przysyłał bratu z Francji i Indii Holenderskich, listy od Corry van Rhijn i konsula polskiego na Jawie oraz reprodukcje prac Czesława Mystkowskiego.

Rękopisy i maszynopisy wspomnień, listów i wystąpień (chronologicznie):

1935, list Corry Mystkowskiej-van Rhijn do Olgi Sayers, datowany Paryż 8 lutego 1935, Amsterdam, Tropenmuseum, Sayers Archive, Collection Tropenmuseum TM-R-2489–2.

1938, list Henryka Błeszczyńskiego do Zygmunta Przybyłkiewicza, datowany 24 maja 1938, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty.

- 1938, list Zygmunta Przybyłkiewicza do Pawła Mystkowskiego, datowany na 25 maja 1938, rękopis, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty.
- 1938, list Corry van Rhijn do Pawła Mystkowskiego, Batawia 22 sierpnia 1938, rękopis w języku francuskim, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty.
- 1949, list Corry van Rhijn, wysłany do dyrekcji Stedelijk Museum w Amsterdamie, datowany na 7 grudnia 1949; rękopis w języku niderlandzkim, Stedelijk Museum's Archives No. 30041.
- Teksty przemówień (w tłumaczeniu na język polski) D. Djajakusuma, S. Padmodipoetro i A. Wawrzyniaka wygłoszonych podczas uroczystości odsłonięcia odrestaurowanego grobu Mystkowskiego, 23 maja 1970 r., archiwum prywatne Andrzeja Wawrzyniaka, obecnie zbiory Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie.
- 1987, Dżakarta-Warszawa, list Didiera Hamela Dhaimelera do Andrzeja Wawrzyniaka, datowany na 20 kwietnia 1987, maszynopis, archiwum prywatne Andrzeja Wawrzyniaka.
- Zaproszenie na wystawę w Duta Fine Arts Gallery przy ulicy Bangka 1/55 A (dzielnica Kemang), w Dżakarcie (9 XII 1986–19 I 1987, *Exposition Collection of rare Works made in 1933 in Bali by the Mexican artist Miguel Covarrubias and the Pole artist Czesław Mystkowski*), archiwum prywatne Andrzeja Wawrzyniaka.
- Mystkowski, Paweł, „Wspomnienia o Czesławie Mystkowskim, artyście – malarzu, w 50. rocznicę jego śmierci”, rękopis w archiwum rodzinnym Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. „Wspomnienia” zostały także przepisane na maszynie i weszły w skład prywatnego archiwum Andrzeja Wawrzyniaka.

Rozprawy niepublikowane

- Arbuckle Heidi, *Performing Emiria Sunassa. Reframing the Female Subject in Post/colonial Indonesia* – rozprawa doktorska obroniona w Asia Institute and the Department of History, Gender Studies, The University of Melbourne, Australia, 2011 r. Dzięki uprzejmości Heidi Arbuckle.
- Stowell John, *A New Temple and an Old Myth. „Pita Maha” in the development of „modern” art in Bali* – nieopublikowany maszynopis wystąpienia z 1989 roku, dzięki uprzejmości dr Heidi Hinzler.

Artykuły autorstwa Czesława Mystkowskiego

- Czesław Mystkowski, *Jawa*, „Świat” 1933 (24 VI) nr 25, s. 8–9.
- Stefan [wł. Czesław] Mystkowski, *Jawa*, „Świat” 1933 (1 VII) nr 26, s. 8–9.
- Stefan [wł. Czesław] Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (8 VII) nr 27, s. 3–4.
- Stefan [wł. Czesław] Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (15 VII) nr 28, s. 9–10.
- Czesław Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (22 VII) nr 29, s. 6–7.
- Czesław Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (29 VII) nr 30, s. 6–7.

Czesław Mystkowski, *Jawa (Wrażenia z pobytu na wyspach Malajskich)*, „Świat” 1933 (5 VIII) nr 31, s. 4–5.

Artykuły w prasie polskojęzycznej do roku 1945 (w kolejności dat publikacji)

- 1926 (4 IX) nr 36, „Świat”, E. [Edward] Woroniecki, *Polacy na wystawie międzyaljanckiej dawnych kombatanatów w Caen*, s. 6.
- 1926 (31 VIII) nr 239, „Polska Zbrojna”, *Listy z Francji. Wystawa w Caen (Korespondencja własna „Polski Zbrojnej”)*, s. 6–7.
- 1926 półr. II, „Tygodnik Ilustrowany”, M. [Maria] Kastarska, *Polacy na wystawach paryskich*, s. 491.
- 1926/1927 nr 6, R. III, „Sztuki Piękne”, *Kronika zagraniczna*, s. 241.
- 1927/1928 nr 4, R. IV, „Sztuki Piękne”, *Kronika zagraniczna. Paryż*, s. 158.
- 1927 (5 III) nr 10, „Świat”, E. [Edward] Woroniecki, *38-y Salon Niezawisłych w Paryżu*, s. 5–7.
- 1927 (23 VII) nr 30, „Świat”, E. [Edward] Woroniecki, *Salony Artystów Francuskich i Towarzystwa Narodowego Sztuk Pięknych w Paryżu*, s. 6.
- 1927 (7 X) „Kurjer Czerwony”, *Z wędrówek malarzy polskich*.
- 1927 (16 X) nr 287, „Kurier Poranny” (Niedzielný Dodatek Ilustrowany), *Artyści polscy zagranicą*, s. 3 (s. nlb.).
- 1927 nr 47, „Światowid”, *Z życia artystycznego w Paryżu*, s. 15.
- 1928 nr 1, „Świat”, E. [Edward] Woroniecki, *Paryski Salon Jesienny w 1927 roku*, s. 6.
- 1928 (17 III) nr 11, „Tęcza”, Edward Woroniecki, *Z Maroka przez Bretanję do Polski*, s. 9–11.
- 1930 nr 50 (13 XII) R. IX, „Zakopane. Organ Związku Przyjaciół Zakopanego z Listą Gości”, s. 4.
- 1931 nr 1 (3 I) R. X, „Zakopane. Organ Związku Przyjaciół Zakopanego z Listą Gości”, s. 4.
- 1931 nr 2 (10 I) R. X, „Zakopane. Organ Związku Przyjaciół Zakopanego z Listą Gości”, s. 8.
- 1931 nr 4–6 (kwiecień–czerwiec) R. X, „Rzeczy Piękne”, s. 81.
- 1931 (10 V) nr 127, „Kurier Warszawski” (niedzielný dodatek ilustrowany), *Z Jawy do Paryża*, s. nlb.
- 1931 (30 VII) „Kurier Czerwony”, *Egzotyka w sztuce polskiego malarza*.
- 1931 nr 27, „Świat”, *Pożar na wystawie kolonialnej w Paryżu*, s. 15.
- 1931 nr 34, „Światowid”, Witold Zechenter, *Wyspa Jawa w Paryżu. Wizyta w paryskim atelier Czesława Mystkowskiego*, s. 9.
- 1932 nr 100 (sierpień), „Naokoło świata”, Kazimierz Helle, *Moja znajomość z Jawą*, s. 84–87.
- 1934 (10 VI), „ABC Literacko-Artystyczne”, Zdzisław Boncel, *Malarz z malajskiego archipelagu. Rozmowa z polskim malarzem z Jawy*.
- 1934 (18 VIII) nr 33, „Świat”, *Malarz polski na Jawie*, s. 13.
- 1935 (nr 9), „Tęcza”, E. [Edward] Woroniecki, *Dramat niedoli człowieka*, s. 21–24.

- 1938 (21 VI), „Kurier Poranny”, *Polski malarz egzotycznej przyrody. Wspomnienia o Cze-
stawie Mystkowskim.*
1938 (6 VII), „Kurier Warszawski”, W.B., *Polak, malarz Jawy (wspomnienie pozgonne).*

Artykuły w prasie obcojęzycznej do roku 1945 (w kolejności dat publikacji)

- 1901 (4 VI) „Preanger Bode”, odezwa ws. Kręgu Sztuki.
1904 (Nov.) nr 11 „Neerlandia. Orgaan van Het-Algemeen Nederlandsch Verbond”, *Ge-
wone Leden*, s. 155.
1908 (27 III) „Soerabaiasch Handelsblad”, *De vereeniging tot bevordering van het touris-
ten-verkeeren in Ned. Indië.*
1924 (8 III) „Indische Courant”, *Een tragisch Ongeluk.*
1924 (2 VII) „Nieuws van den Dag”, *Een tentoonstelling van Indische schilderijen.*
1925 (1 VIII) „Nieuws van den Dag”, *Schilderijen-tentoonstelling. Indische schilders in den
Kunstkring.*
1926 (16 I) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Indische Museumplannen.*
1926 (28 I) „Indische Courant”, *Een Indische schilderclub.*
1926 (11 IX) „Journal de Rouen”, *Calvados. Caen.*
1926 (15 X) „Les Artistes d’Aujourd’hui”, Robert Marsan, *A l’Exposition Interalliée de
Caen. La Section Polonaise*, s. 11.
1926 (25 XI) „Le Rappel”, *Carnet des Arts*, s. 3.
1926 (5–10 XII) nr 235 „La Semaine à Paris”, *Dans les galeries*, s. 85.
1926 półr.II „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, E. [Edward] Wo-
roniecki, *L’Art polonais à Paris. La section polonaise à la 1^{re} Exposition interalliée d’artistes
et artisans, ancien combattants à Caen*, s. 594–596.
1927 półr.I „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, E. [Edward] Wo-
roniecki, *L’Art polonais à Paris. Section polonaise à L’Exposition interalliée en conjonction
avec celle des ateliers Lachénal [...]*, s. 70–72.
1927 nr 24 „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, E. [Edward] Wo-
roniecki, *L’Art polonais à Paris. Expositions de: [...] M.K. Cykowski et Cz. Mystkowski
chez Durand-Ruel*, s. 886–891.
1927 półr.II „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, E. [Edward]
Woroniecki, *L’Art polonais à Paris. Les Artistes polonais aux Salons des Artistes Français
et de la Société Nationale des Beaux-Arts [...]*, s. 551–552.
1927 (Juin) nr 287 „La Revue de l’art ancien et moderne”, *Expositions annoncées*, s. 299
(s. nlb.).
1927 (20 X) „La Vie Littéraire et Artistique”, *Carnet des arts.*
1927 (Octobre) nr 80 „L’Art et les Artistes”, s. 106.
1927 (19 XI) „Daily Mail”, H.F.E., *Two Polish Artists.*
1927 (24 XI) „Comœdia”, André Warnod, *Les Expositions de la semaine.*
1927 (18–25 XI) nr 286 „La Semaine à Paris”, *Expositions d’Art.*
1927 (25 XI-2 XII) nr 287 „La Semaine à Paris”, *Galerie Durand-Ruel.*
1928 (17 II) „Nieuws van den Dag”, *De Schiller C. Mystkowski.*
1928 (17 II) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *C. Mystkowski.*

- 1928 (20 II) „Nieuws van den Dag”, V., *De Schilder Mystkowski en Zijn werk*.
- 1928 (22 II) „Java Bode”, H.X. [Jeanne de Loos-Haaxman], *Expositie-C.Mystkowski*.
- 1928 (25 II) „Nieuws van den Dag” – ogłoszenie C. Mystkowskiego.
- 1928 (7 III) „Sin Po”, C. *Mystkowstki* [sic].
- 1928 (9 III) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *De Kunstkring. Het Maart program*.
- 1928 (10 II) nr 31 „Indische Leven”, S.A., *De Schilder C. Mystkowski*.
- 1928 (12 III) „Nieuws van den Dag”, *Tentoonstelling Czeslaw Mystkowski*.
- 1928 (13 III) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Tentoonstelling in den Kunstkring*.
- 1928 (14 III) „Java Bode”, H.X. [Jeanne de Loos-Haaxman], *Kunstkring. Tentoonstelling*.
- 1928 (14 III) „Bataviaasch Nieuwsblad”, O., *De tentoonstelling in den Kunstkring*.
- 1928 (14 III) „Nieuws van den Dag”, V., *Schilderijen-tentoonstelling*.
- 1928 (24 III) nr 33 „Indische Leven”, S.A., *Tentoonstelling van den Kunstkring*.
- 1928 (28 IV) nr 38 „Indische Leven”, S.A., *Stéfan Morènzki*, s. 1034–1035.
- 1928 (10 V) nr 117 „Revue du Vrai et du Beau”, Raymond Sélig, Jules de Saint-Hilaire, *Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs. Mystkowski*, s. 8.
- 1928 (18 VI) „Nieuws van den Dag”; 1928 (21 VI) „Indische Courant”; 1928 (25 VI) „Bataviaasch Nieuwsblad”; także 1928 (23 VII) „Nieuwe Rotterdamsche Courant” – w działach ogłoszeń wzmianki o narodzinach Jadwigi Mystkowskiej.
- 1928 (23 VIII) „Nieuws van den Dag”, M., *Schilderijen-tenstoonstelling*.
- 1928 (24 VIII) „Bataviaasch Nieuwsblad”, O., *Schilderijen. De Kunstkring-tentoonstelling*.
- 1928 (27 VIII) „Nieuwe Rotterdamsche Courant”, Ch.E.H. Sayers.
- 1928 (30 VIII) „Nieuws van den Dag”, *Schilderijen-tentoonstelling*.
- 1928 (1 IX) „Nieuws van den Dag” (dodatek ilustrowany), Mevr. C. Defais-Van Dijk.
- 1928 (1 IX) „Bataviaasch Nieuwsblad” (dodatek ilustrowany).
- 1928 (3 IX) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Schilderijen. De Pasar Gambir-Tentoonstelling*.
- 1928 (8 IX) nr 37 „d’Oriënt”, *De foto-en schilderijen tentoonstelling*, s. 26.
- 1928 (11 IX) „Algemeen Handelsblad”, *Succes der Pasar Gambir*.
- 1928 (11 IX) „Sumatra Post”, *De Pasar Gambir*.
- 1928 (17 IX) „Nieuws van den Dag”, *Tentoonstelling Kunstkring*.
- 1928 (19 IX) „Nieuws van den Dag”, *De Kunstkring-tentoonstelling*.
- 1928 (22 IX) „Bataviaasch Nieuwsblad”, Ver. van Beeldkunde Kunstenaard.
- 1928 (22 IX) „Nieuws van den Dag”, M., *Tentoonstelling*.
- 1928 (24 IX) „Bataviaasch Nieuwsblad”, O., *Kunstkring. De Tentoonstelling der Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*.
- 1928 (25 IX) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *De Schilderijententoonstelling*.
- 1928 (4 X) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Bal Masqué*.
- 1928 (8 X) „Nieuws van den Dag”, *Bal masque in den Dierentuin*.
- 1928 (8 X) „Bataviaasch Nieuwsblad”.
- 1928 (10 XI oraz 12 XI) „Nieuws van den Dag”; 1928 (8 XII) „Haagsche Courant” – informacja o śmierci Jadwigi Mystkowskiej.
- 1928 (24 XI) „Nieuws van den Dag”, *Goederen-Loterij*.
- 1929 (22 I) „Leeuwarder Nieuwsblad”, *Geschenk voor de prinses*.
- 1929 (2 III) „Nieuws van den Dag”, M., *Tentoonstelling*.
- 1929 (6 III) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Gelukkige Winnears*.

- 1929 (4 V) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *C. Mystkowski*.
- 1929 (23 V) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Schilderijen te Bandoeng*.
- 1929 (1 VI) nr 22 „Actueel Wereldnieuws”, *Czeslaw Mystkowski*, s. nlb.
- 1929 (6 VII) nr 27, „Actueel Wereldnieuws” s. nlb.
- 1929 (20 VII) nr 29 „Actueel Wereldnieuws”, *Het bekende fotografische atelier...*, s. nlb.
- 1929 (10 VIII) nr 32 „Actueel Wereldnieuws”, s. nlb.
- 1929 (16 X) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Protest-Czeslaw Mystkowski*.
- 1929 (16 X) „Nieuws van den Dag”, *Protest-Czeslaw Mystkowski*.
- 1929 (17 X) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Een ongemotiveerd Protest*.
- 1929 (19 X) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Czeslaw Mystkowski, Een ongemotiveerd Protest? Zeer Geachte Hoofd-redactie*.
- 1930 (12 IV) nr 15 „Actueel Wereldnieuws”.
- 1930 (1 VIII) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Indische Schilderijen naar Parijs*.
- 1930 (2 VIII) „Nieuws van den Dag”, *Schilderijen naar Parijs*.
- 1930 (23 VIII) „Indische Courant”, H.v.V. [Henry van Velthuysen], *Eenzijdig en oppervlakkig*,
- 1930 (15 X) „Sumatra Post”, *Een Lijdens-geschiedenis. Indië en de Parijsche Tentoonstelling*.
- 1930 (28 X) „Nieuws van den Dag”, *De Parijsche Tentoonstelling. En de Indische Kunstenaars*.
- 1930 (12 XI) „Algemeen Handelsblad”, *De tentoonstelling te Vincennes. En het conflict tusschen Nederlandsche en Ned.-Indische comité-leden*.
- 1930 (80) nr 2 (juli-december) „Elsevier’s Geëllustreerd Maandschrift”, *Johannes Tielrooy, Indië in de schilder -en teekenkunst*, s. 1–10.
- 1930 nr 47–48 „Pologne Littéraire”, *Zygmunt St. Klingsland, Les gravures sur bois de Mrożewski*, s. 3.
- 1931 (31 I) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *De Koloniale Tentoonstelling. Geen Indische Schilderijen!*.
- 1931 (6 III) „Soerabaiasch Handelsblad”, G.F. Ubink, *Ingezonden stukken. (Buiten verantwoordelijkheid der Redactie). Nogmaals de Koloniale Tentoonstelling te Parijs*,
- 1931 (27 III) „Nieuwe Tilburgsche Courant”, J.W.K., *Parijsche Leven. Het Nederlandsche gebouw op de Koloniale Tentoonstelling*,
- 1931 (18 IV) „Nieuws van den Dag”, *Volkenkundige Kaarten coor de Parijsche Tentoonstelling. Belangrijke Inzending van het Kon. Bataviaasch Genootschap*.
- 1931 (17 V) „Tijd”, *Een Wandeling door het Nederl. Paviljoen. De staatkundige, ethnologische en cultureele Afdeling*.
- 1931 (22 VI) „Nieuws van den Dag”, *Parijsche Tentoonstelling*.
- 1931 (3 VII) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *De verbrande schilderijen*.
- 1931 (3 VII) „Java Bode”, *Schilderijen van Mystkowski verbrand*.
- 1931 (7 VIII) nr 62–63 „Pandji Poestaka”, *Tjandi Boroboedoer*.
- 1931 nr 38 (19 IX) „Actueel Wereldnieuws”, *Cseslaw [sic] Mystkowski*.
- 1932 (29 V) „Telegraaf”, *Werk van Poolschen Schiller Mystkowski*.
- 1932 (3 VI) „Algemeen Handelsblad”, *Mystkowski. In het Koloniaal Museum*.
- 1932 (4 VI) „Telegraaf”, *Kasper Niehaus, Onze Oost gezien door een Pool*.
- 1932 (31 VI) „Gooi”.

- 1932 (1 VI) „Nieuwe Tilburgsche Courant”.
- 1932 (3 VI) „Algemeen Handelsblad”, *Mystkowski in het Koloniaal Museum*.
- 1932 (18 VI) nr 2872 „Groene Amsterdammer”, T., *Indië in Beeld. C. Mystkowski in het Koloniaal Instituut, Amsterdam*.
- 1932 (30 VII) nr 31 „Actueel Wereldnieuws”, T., *Cseslaw [sic] Mystkowski*.
- 1932 (10 XII) nr 50 „d’Oriënt”, H.v.V. [Henry van Velthuysen], *Indische schilders. De Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, s. nlb.
- 1932 (*Oudejaars-nummer*) „Actueel Wereldnieuws”, *Cseslaw Mystkowski*.
- 1933 (16 II) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Buitenzorg. Tenoonstelling schilderijen en etsen*.
- 1933 (18 XI) nr 46 „d’Oriënt”, Henry van Velthuysen, *Werk van Kunstschilder P. Ouborg. (Een praathe over moderne Schilderkunst)*, s. 21–22.
- 1934 (7 II) „Nieuws van den Dag”, *Vermakelijkheden-Bandoeng*.
- 1934 (10 II) „Koerier”, Kr., *De schilderijen van C. de Mystkowski*.
- 1934 (june) „Elsevier’s Geëllustreerd Maandschrift”, W.F. [Willem Frederik] Stutterheim, *Een nieuwe loot aan een ouden stan*.
- 1934 (8 VI) „Nieuws van den Dag”, *De Opening van de Japansch-Nederlandsche Conferentie*.
- 1934 (3 VIII) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Poolsche belangstelling. Handelsmogelijkheden on derzocht de instelling van een consulaat everwogen*.
- 1934 (26 XI) „Nieuws van den Dag”, *Bataviaasche Kunstkring. Tentoonstelling in Kunstzaal Kolff*.
- 1935 (1 IV) „Nieuws van den Dag”, *Agenda van Bandung*.
- 1935 (16 V) „Journal des débats politiques et littéraires”, *Les Salons de 1935. Artistes français. Société national*.
- 1935 (8 VIII) „Java Bode”, *Schilderijen-Expositie*.
- 1936 (2 IV) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Koloniale Schilderkunst. Czeslaw Mystkowski, schilder en psycholoog*.
- 1936 (15 VI) „Indische Courant”, *De Beeldende Kunstenaars. Houden een „salon”*.
- 1936 (15 VIII) nr 33 „d’Oriënt”, H.v.V. [Henry van Velthuysen], *Schilderijen-tentoonstelling*, s. 34–35.
- 1936 (16 X) „Java Bode”, Vn., *Czeslaw de Mystkowski. Schilderijen – expositie bij „Kolff”*.
- 1936 (16 X) „Bataviaasch Nieuwsblad”, A. *Kunstzaal Kolff. Schilderijen van Czeslaw Mystkowski*.
- 1936 (17 X) nr 42 „d’Oriënt”, *Czeslaw Mystkowski*, s. 20–21.
- 1937 (1 IV) „Nieuws van den Dag”, *Kunst or Pornografie? Bekend fotograaf en kunst-handelaar voor den Rechter*.
- 1937 (24 IV) „Telegraaf”, *Zóó teekent het kind in Indië*.
- 1937 (14 X) „Nieuwe Apeldoornsche Courant”, V.d.H., *Hoe teekent het kind in Ned. Oost Indië?*
- 1937 (25 X) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Gelukkig nog maar een Baby*.
- 1938 (14 III) „Nieuws van den Dag”, *Mystkowski Exposeert*.
- 1938 (15 III) „Bataviaasch Nieuwsblad”, A., *Czeslaw Mystkowski. Expositie in de Kunstzaal Kolff & Co*.

- 1938 (17 III) „Ochtend Post”, H.W. Andersen, *Mystkowski schildert Bali*. Kunstzaal G. Kolff & Co.
- 1938 (17 III) „Java Bode”, Vn., Czesław Mystkowski. *Bali-tentoonstelling*.
- 1938 (25 V) „Nieuws van den Dag”, *Begrafenis Mystkowski*.
- 1938 (25 V) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *Begrafenis van de Mystkowski*.
- 1938 (25 VI) nr 26 „d’Oriënt”, M.A.J. Kelling, *Bandoeng. Europa in de Tropen*.
- 1938 (31 XII) „Indische Courant”, *Het zedenschandaal. Arrestaties op Bali*.
- 1938 (31 XII) „Nieuws van den Dag”, *Zedenschandaal werkt als Olievlek. Een kunstschilder vluchtte van Bali*.
- 1941 (12 IX) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *De 4 V-Bazaar. Her programma der Nationale dansen*.
- 1941 (16 IX) „Bataviaasch Nieuwsblad”, *De Vier V-Bazaar. Loterij in Poolsche Paviljoen*.
- 1941 (29 XI) „Actueel Wereldnieuws”, B.M., *Montparnasse de Batavia. Een schildersgroep studeert*.

Pozostałe opracowania, katalogi, artykuły

- Adam Hans-Christian, *Masters of early travel photography*, Thames and Hudson, London 1983.
- Balzac Honoré de, *My journey from Paris to Java*, Editions Didier Miller Pte Ltd, Singapore 2010.
- Bartnicka-Górska Hanna, „Polskie środowisko artystyczne Paryża lat dwudziestych”, [w:] Mieczysław Morka, Piotr Paszkiewicz (red.), *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Instytut Sztuki PAN, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1993, s. 291–292.
- Bataviasche Kunstkring, *Catalogus van de boeken der bibliotheek*, Weltevreden 1929.
- Bataviasche Kunstkring, *Tentoonstelling van olieverf-en tempera- schilderijen, pastels, aquarellen, teekeningen, etsen, houtsneden en beeldhouwwerk onder auspicien van den Bataviaschen Kunstkring*, [Batavia] 1929.
- Bataviasche Kunstkring, *Tentoonstelling van werken van Gabrielle Ferrand, Willem van den Berg, J.W. den Hartog, J. Kropff en F. Silberbauer*, [Batavia] 1931.
- Bataviasche Kunstkring/ Museum van den Bataviaschen Kunstkring, *Collectie Regnault. Eerste Collectie Regnault*, [Batavia] 1935.
- Bataviasche Kunstkring, *Vrije Tentoonstelling Indische Schilders* [Batavia] 1939.
- Bataviaschen Kunstkring/ Museum van den Bataviaschen Kunstkring, *Vijfde Collectie Regnault* [Batavia] 1939–1940.
- Baum Vicki, *Tale of Bali*, The Literary Guild of America INC, New York 1938.
- Bianpoen Carla, „Art of the Nation. The cultural politics of Soekarno”, [w:] Meta Knol i inn. (ed.), *Beyond the Dutch. Indonesia, the Netherlands and the Visual Arts, from 1900 until now*, KIT Publishers, Amsterdam-Utrecht 2009, s. 94–103.
- Bloch Max, *Gertrud und Margarete Zuelzer. Zwei Schwestern im Holocaust*, „Aschkenas” 2014 (t. 24), nr 1, s. 195–214.
- Bloembergen Marieke, *Colonial Spectacles. The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880–1931*, SU Press, Singapore 2006.
- Bobrowska Ewa, (tekst), *Simon Mondzain*, Muza, Warszawa 2012.

- Bosma Ulbe, Raben Remco, *Being „Dutch” in the Indies. A history of creolisation and the Empire, 1500–1920*, Ohio University Press, Athens 2008.
- Burhan M. Agus, *Perkembangan seni lukis Mooi Indië sampai PERSAGI di Batawia, 1900–1942*, Galeri Nasional Indonesia, Jakarta 2014.
- Brakel Koos van, „For evidently, the fine arts do not thrive in the Indies”, [w:] Marie-Odette Scalliet i inni, *Pictures from the Tropics. Paintings by Western Artists during the Dutch Colonial Period in Indonesia*, Pictures Publishers – Koninklijk Instituut voor de Tropen/ Royal Tropical Institute, Amsterdam 1999, s. 103–128.
- Brakel Koos van, *Charles Sayers 1901–1943. Pioneer painter in the Dutch East Indies*, KIT Publishers, Amsterdam 2005.
- Brakel Koos van, „The East Indies and Surrealism”, [w:] Meta Knol i inn. (ed.), *Beyond the Dutch. Indonesia, the Netherlands and the Visual Arts, from 1900 until now*, KIT Publishers, Amsterdam Utrecht 2009, s. 62–63.
- Brakel Koos van, „Beautiful Indies Paintings. A colonial medium?” [w:] Meta Knol i inn. (ed.), *Beyond the Dutch. Indonesia, the Netherlands and the Visual Arts, from 1900 until now*, KIT Publishers, Amsterdam-Utrecht 2009, s. 50–59.
- Brus-Malinowska Barbara, *Eugeniusz Zak, 1884–1926*, MNW, Warszawa 2004.
- Brzękowski Jan, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Cahn Isabelle, *An echoing silence. The critical reception of Gauguin in France, 1903–49*, „Van Gogh Museum Journal” 2003, s. 24–39, il.
- Carpenter Bruce W., *W.O.J. Nieuwenkamp. First European artist in Bali*, Uitgeverij Uniepers, Abcoude 1997.
- Chateaubriand François-René de, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, PIW, Warszawa 1980.
- Cohen Matthew Isaac, *‘Multiculturalism’ and performance in colonial Cirebon*, [w:] Peter J.M. Nas (ed.), *The Indonesian town revisited*, Lit Verlag, Singapore 2002.
- Cohen Matthew Isaac, *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905–1952*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- Covarrubias Miguel, *Island of Bali*, Periplus Editions (HK) Ltd., Singapore, Hong Kong, Indonesia 2008.
- Cowling Elizabeth, Mundy Jennifer, *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, Tate Gallery, London 1990.
- Cribb Robert, *International tourism in Java*, „South East Asia Research” 1995 (t. 3) nr 2, s. 193–204.
- Cribb Robert, Kahin Audrey, *Historical dictionary of Indonesia*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland-Toronto-Oxford 2004.
- Czekalski Stanisław, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.
- Czesław Mystkowski, „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków” 1970 (lipiec-sierpień) nr 83–84, s. 48.
- Dąbkowska-Kujko Justyna, Krauze-Karpińska Joanna, „Słowo wstępne” [w:] Tychże (red.), *Staropolskie Arkadie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 7–9.

- Delische Kunstkring, *Tentoonstelling van schilderijen en aquarellen vervaardigd door Frans Bakker*, [Medan] 1929.
- Delumeau Jean, *Historia rajy. Ogród rozkoszy*, Wydawnictwo Altheia, Warszawa 2017.
- Delvigne Rob, *Dolf Breetvelt, modernist in Indië en Nederland*, KIT, Amsterdam 2008.
- [Dhaimeler] Didier Hamel, *Emil Rizek (1901–1988). An Austrian Artist in Indonesia*, Duta Fine Arts Foundation, Jakarta 1996.
- Dhaimeler D.H. [Didier Hamel], *Gabrielle Ferrand (1887–1984)* Duta Fine Art Gallery, Jakarta 1992.
- Dhaimeler Dider Hamel, *Les artistes francophones inspirés par l'Indonésie. Peintres, sculpteurs, graveurs*, Centre Culturel Français de Jakarta, Duta Fine Arts Foundation Jakarta, Jakarta 2000.
- [Dhaimeler] Didier Hamel, *Theo Meier (1908–1982). A Swiss Artist under the Tropics*, Hexart Publishing, Jakarta 2007.
- Djajadiningrat-Nieuwenhuis Madelon, *Noto Soeroto. His Ideas and the Late Colonial Intellectual Climate*, „Indonesia” nr 55 (kwiecień 1993), s. 41–72.
- Dorival Bernard, *Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece*, „Burlington Magazine”, (1951) 93, s. 118–123.
- Duis Leonie ten, Haase Annelies, *Pieter Ouborg: schilder = painter*, SDU Uitgeverij, The Hague 1990.
- Dulleman C.J. van, *Tropical Modernity. Life and Work of C.P. Wolff Schoemaker*, SUN, Amsterdam 2010.
- Faber G.H. von, *Naar een nieuwe Indonesische schilderkunst. Over Basuki Abdullah en de jongeren*, „Locomotief” 1949 (14 XII).
- Fenton Steve, *Etniczność*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.
- Folga-Januszewska Dorota, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, Bosz, Olszanica 2006.
- Gauguin Paul, *Noa Noa*, Wydawnictwo Biblioteki Dzieł Wyborowych, Warszawa 1925.
- Geyl Pieter, *Napoleon. For and against*, Penguin, Harmondsworth 1965.
- Glerum J.P. [Jan Pieter], *De Indische Israëls*, Waanders, Zwolle 2005.
- Glinka Xawery, *Paryż mojej młodości*, White Eagle Press Ltd., Bejrut 1950.
- Goedenboek uitgegeven bij gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de Vereeniging de Nederl.-Indische Kunstkring te Batavia*, G. Kolff & Co., Batavia 1927.
- Goes Bernadette van der, Reinders Pim, *The Spirit of Modern Advertising. Jan Lavies, poster designer (1902)*, Rainy Day, Amsterdam 1997.
- Gouda Frances, *Dutch culture overseas. Colonial practice in the Netherlands Indies 1900–1942*, Equinox, Jakarta,-Kuala Lumpur 2008.
- Grońska Maria, „O graficznej twórczości Stefana Mrożewskiego”, [w:] Ozimek Alina, Kozłowska Małgorzata (red.), „Czarodziej rylca”. *Wystawa w sto dziesiątą rocznicę urodzin Stefana Mrożewskiego 1894–1975*, Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2004, s. 5-38.
- Groot Yvette Marcus-de, *Kunsthistorische vrouwen van weleer. De eerste generatie in Nederland vóór 1921*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2003.
- (grt), *Run na obrazy polskiego malarza Indonezji Czesława Mystkowskiego*, „Express Wieczorny” 1971 (15 VI).
- Guérin Marcel, *L'œuvre gravé de Gauguin*, vol. 1–2, H. Floury, Paris 1927.

- Haks Leo, Maris Guus, *Lexicon of foreign artists who visualized Indonesia (1600–1950)*, Gert Jan Bestebreurtje, Utrecht 1995.
- Haks Leo, Wachlin Steven, *Indonesia. 500 early postcards*, Archipelago Press, Singapore 2004.
- Hamon Gilbert, *L'Art Déco en Indonésie. Un imaginaire de la modernité*, „Archipel” 2007, nr 1 (73), s. 59–109.
- Hans-Christian Adam, Rainer Fabian, *Masters of early travel photography*, Thames and Hudson, London 1983.
- Hinzler H.I.R. [Heidi], *Catalogue of Balinese manuscripts in the Library of the University of Leiden and other collections in the Netherlands. Part Two. Descriptions of the Balinese drawings from the van der Tuuk Collection*, E.J. Brill/ Leiden University Press, Leiden 1986.
- Holt Claire, *Art in Indonesia. Continuities and change*, Cornell University Press, Ithaca-N.Y. 2006.
- Hunter F. Robert, *Tourism and Empire. The Thomas Cook & Son Enterprise on the Nile, 1868–1914*, „Middle Eastern Studies” 2004 (wrzesień) nr 5, tom 40, s. 29–30.
- Ingleson John, *Workers, unions and politics. Indonesia in the 1920s and 1930s*, Brill, Leiden-Boston 2014.
- Jaffé H. L. C. [Hans Ludwig Cohn], *P. A. Regnault en zijn collectie*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art.” 1981 (vol. 32), s. 279–294.
- Jakimowicz Andrzej, *Sztuka Indonezji*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- James Jamie, *The Glamour of Strangeness. Artists and the Last Age of the Exotic*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2016.
- Janion Maria, *Polska między Wschodem a Zachodem*, „Teksty Drugie” 2003 (6), s. 131–149.
- Jankowska-Marzec Agnieszka, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Universitas, Kraków 2013.
- Jaworska Władysława, *W kręgu Gauguina. Malarze Szkoły Pont-Aven*, PIW, Warszawa 1969.
- Jazowska-Gumulska Maria, *Życie kulturalne i literackie na łamach regionalnej i lokalnej prasy podhalańskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej”, T.V (2002), z. 1 (9), Kraków 2002, s. 87–115.
- Kałoski Marian, *Śladami Polaków po świecie, Część 1 Azja*, Polonicum Machindex, Fribourg 2008.
- Kasperowicz Ryszard, „Przedmowa” do: Aby Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 5–31.
- Kemperman Jeroen, „Przedmowa” do: Loe de Jong, *The collapse of a colonial society. The Dutch in Indonesia during the Second World War*, KITLV Press, Leiden 2002, s. 1–46.
- Kluczevska-Wójcik Agnieszka, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2016.
- Kop G.G. van der, *Batavia. Queen city of the East*, G.Kolff & Co, Batavia-Java 1926.

- Kossowska Irena, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.
- Kraus Werner, Vogelsang Irina, *Raden Saleh. The Beginning of Modern Indonesian Painting*, Goethe Insitut, Jakarta 2012.
- Krause Gregor, *Bali, Volk, Land, Tänze, Feste, Tempel*, Georg Müller Verlag A.-G., München 1926.
- Kulpińska Katarzyna, „The graphic work and publishing activities of Franciszek Prochaska (1891–1972)”, [w:] Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Jan Wiktor Sienkiewicz (red.), *Studies of Modern Art.*, Vol 4: *Paris et les artistes polonais / Paris and the Polish Artists 1945–1989*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018, s. 101–110.
- Lesner-Szwarc Renata, „Bali – raj wymyślony?”, [w:] Michał Gołoś, Joanna Marszałek-Kawa (red.), *Kulturowe uwarunkowania rozwoju współczesnej Azji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2016, s. 78–95.
- Lindsey Tim [Timothy] „Foreword” [w:] John Stowell, *Walter Spies. A life in art*, After-hours Books, Jakarta 2012, s. ii-iii.
- Lindsey Timothy, *The Romance of K'tut Tantri and Indonesia*, Equinox Publishing, Jakarta Kuala Lumpur 2008.
- Loos-Haaxman Jeanne de, *Verlaat Rapport Indië: drie eeuwen westerse schilders, tekenaars, grafici, zilversmeden en kunstnijveren in Nederlands-Indië*, Mouton & Co, The Hague 1968.
- Lorentowicz Jan, *Spojrzenie wstecz*, Nakładem Funduszu Wydawniczego Leopolda Welisza, Warszawa 1935.
- Luba Iwona, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.
- Lukito Yulia Nurliani, *Exhibiting modernity and Indonesian vernacular architecture. Hybrid architecture at Pasar Gambir of Batavia, the 1931 Paris International Colonial Exhibition and Taman Mini Indonesia Indah*, Springer VS, Wiesbaden 2106.
- MacKenzie John M., *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester University Press, New York 1995.
- Malczewski Rafał, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Wydawnictwo LTW, Dziekanów Leśny 2011.
- Mąka Henryk, *Polski Gauguin*, „Morze” 1988 nr 6 (688), s. 8–9.
- Miksis John, Tranchini Marcello, Tranchini Anita, *Borobudur. Golden Tales of the Budhas*, Tuttle Publishing, Hong Kong 2004.
- Morice Charles, *Paul Gauguin*, Paris 1919.
- Möller Allard J.D., *Batavia. A swinging Town! Dansorkesten en jazzbands in Batavia, 1922–1949*, Moesson, Den Haag 1987.
- Multatuli, *Max Havelaar, czyli aukcje kawy Holenderskiego Towarzystwa Handlowego* [tłum.: Jerzy Koch], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994.
- Nas Peter J.M., Grijns Kees, „Jakarta-Batavia. A sample of current socio-historical research”, [w:] Tychże (ed.), *Jakarta-Batavia. Socio-cultural essays*, Brill, Leiden 2000, s. 1–23.
- Niehaus Kasper, *Gauguin en Rousseau (le Douanier)*, Amsterdam, 1928.

- Official Tourist Bureau, *Illustrated Tourist Guide to East Java, Bali and Lombok*, Weltevreden (Batavia) 1914.
- Official Tourist Bureau, *Come to Java*, G. Kolff & Co., Batavia c.1922–23.
- Ostrowska-Grabska Halina, *Bric à brac 1848–1939*, PIW, Warszawa 1978.
- Ozimek Alina, Kozłowska Małgorzata (red.), „Czarodziej rylca”. *Wystawa w sto dziesiątą rocznicę urodzin Stefana Mrożewskiego 1894–1975*, Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2004.
- Palet Jan [Anita Rambonnet], *De Moord in het Berghotel. Een Indische speurdersroman*, G. Kolff & Co., Batavia 1934.
- Pane Armijn, *Shackles. A novel*, Ohio University, Athens-Ohio 1985.
- Piątkowska Renata, *Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em. Roman Kramsztyk*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2004.
- Pinkwart Maciej, *Prasa zakopiańska w latach 1891–1939*, Wagant, Kraków 2016.
- Piwocki Ksawery, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904–1964*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1965.
- Pollakówna Joanna, *Zapatrzzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Popowski S. [Stefan], „Wstęp”, *Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr XVII. Wystawa Jubileuszowa Dzieł Juliana Fałata*, TZSP, Warszawa 1926, s. 5–12.
- Powell Hickmann, *The last paradise. An American’s ‘discovery’ of Bali in the 1920s*, Oxford University Press, Oxford-New York-Singapore 1987 (I wydanie 1930).
- Pratt Mary Louise, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Protschky Susie, *Images of the tropics. Environment and visual culture in colonial Indonesia*, KITLV Press, Leiden 2011.
- Protschky Susie, *The empire illuminated: electricity, „ethical” colonialism and enlightened monarchy in photographs of Dutch royal celebrations, 1898–1948*, „Journal of Colonialism and Colonial History” 2012 (t.13), nr 3, s. 1–23.
- Przybyłkiewicz Zygmunt, *Indje Holenderskie*, z serii *Monografie Geograficzno-Handlowe Informatora Eksportowego*, tom III, Warszawa 1936.
- Reerink Gustaaf, „From Autonomous Village to ‘Informal Slum’. Kampong Development and State Control in Bandung (1930–1960)”, [w:] Joost Coté, Freek Colombijn (ed.), *Cars, Conduits, and Kampongs. The Modernization of the Indonesian City, 1920–1960*, Brill, Leiden-Boston 2014, s. 193–212.
- Rheeden Herbert van, *Art education in the former Dutch East Indies in the 1930s. Questions of different cultures*, „Journal of Art & Design Education” 1990 (T.9) nr 2, s. 171–195.
- Ricklefs Merle Calvin, *A history of modern Indonesia since c. 1200*, Stanford University Press, Stanford 2001.
- Roan Jeanette, „‘To travel is to possess the world’. The Illustrated Travel Lectures of E. Burton Holmes”, [w:] Tejze, *Envisioning Asia. On Location, Travel, and the Cinematic Geography of U.S. Orientalism*, The University of Michigan Press, Michigan 2010, s. 27–68.
- Różański Władysław, *Młodzi geometrzy*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1923.

- Ruppin Dafna, *The komedi bioscoop: The emergence of movie-going in colonial Indonesia*, Indiana University Press 2016.
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, tom 1, Arkady, Warszawa 1989.
- Said Edward W., *Orientalizm*, Zys i S-ka, Poznań 2005.
- Said Edward W., „Wstęp” [w:] Tenże, *Kultura i imperializm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. IX-XXVIII.
- Salmond Wendy, *Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia. The Case of the Stroganov School*, „Studies in the Decorative Arts” 1994, nr 2 (vol. 1), s. 2–24.
- Scidmore Ruhamah Eliza, *Java. The garden of the East*, The Century Co., New York 1922.
- Sidharta Amir, S. Sudjojono. *Visible Soul*, Museum S. Sudjojono, Jakarta 2006.
- Siebelhoff Robert, *The Three Brides A Drawing by Jan Toorop*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art” 1976 (vol. 27), s. 211–261.
- Siedlecki Michał, *Jawa. Przyroda i sztuka. Uwagi z podróży*, Wydawnictwo Mortkowicza, Warszawa-Kraków 1913.
- Siedlecki Michał, *Opowieści malajskie*, Wydawnictwo Mortkowicza, Warszawa-Kraków 1927.
- Silver Christopher, *Planning the megacity. Jakarta in the twentieth century*, Taylor & Francis, Oxfordshire 2007.
- Sindusodarsono Sudjojono, *Seni lukis kesenian dan seniman*, Aksara Indonesia, Yogyakarta 2000.
- Spanjaard Helena, *Artists and their inspiration. A guide through Indonesian art history (1930–2015)*, LM Publishers, Volendam 2016.
- Spruit Ruud, *Artists on Bali*, The Pepin Press, Amsterdam-Kuala Lumpur 1997.
- Stevens Th., *Tarekat mason bebas dan masyarakat di Hindia Belanda dan Indonesia, 1764–1962*, Pustaka Sinar Harapan, Jakarta 2004.
- Stowell John, *Walter Spies. A life in art*, Afterhours Books, Jakarta 2012.
- Sysling Fenneke, *Racial Science and Human Diversity in Colonial Indonesia*, NUS Press, Singapore 2016.
- Szabała-Chełmiński Rafał, *Sztab Generalny (Główny) Wojska Polskiego w latach 1918–1939*, [w:] „Studia i materiały” 2018 (9) nr 2, s. 167–198.
- Sznapiak Adrianna Dominika, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1800 do 1914 roku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009.
- Świtek Gabriela, „Pojechałem szukać obrazów. Symboliczne geografie artystycznych pielgrzymek”, [w:] Ryszard Kasperowicz, Jacek Jaźwierski, Marcin Pastwa (red.), *Podróże artystyczne. Artysta w podróży*, Tow. Naukowe KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 2010, s. 283–305.
- Taylor Jean Gelman, *The social World of Batavia: Europeans and Eurasians in colonial Indonesia*, The University of Wisconsin Press, Madison-Wisconsin 2009.
- Thompson Ewa M., *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, Universitas, Kraków 2000.
- Till Margareet van, *Banditry in West Java: 1869–1942*, NUS Press, Singapore 2011.

- Tsuchiya Kenji, *Kartini's Image of Java's Landscape*, „East Asian Cultural Studies” 1986 (III), nr 1–4, v. XXV, s. 59–86.
- Ubbens Jop, Huizing Cathinka, *Adrien Jean Le Mayeur de Merprès. Painter-Traveller/Schilder-Reiziger*, Picture Publishers, Wijk en Aalburg 1995.
- Veur Paul W. van der, *Freemasonry in Indonesia from Radermacher do Soekanto, 1762–1961*, Ohio University Center for International Studies, Athens-Ohio 1976.
- Vickers Adrian, *Bali. A paradise created*, TUTTLE Publishing, Tokyo-Rutland-Vermont-Singapore 2012.
- Wacławek Joanna, „Latające żaby i batiki krakowskie. Jawajska podróż profesora Michała Siedleckiego i jej znaczenie dla poznania kultury i sztuki Indonezji w Polsce” [w:] Renata Lesner-Szwarc (red.), *Odcienie Indonezji*, Toruń 2014, s. 15–29.
- Wacławek Joanna, *Czesław Mystkowski i środowisko artystyczne Batawii w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Sztuka i krytyka” 2019 (80) nr 5, s. 32–54.
- Warchałowski Jerzy, *Polska sztuka dekoracyjna*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa – Kraków 1928.
- Warraq Ibn, *Defending the West. A Critique of Edward Said's Orientalism*, Prometheus Books, New York, 2007.
- Wierzbicka Anna, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900–1939*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2008.
- Wierzbicka Anna, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004.
- Wierzbicka Anna, „Mystkowski Czesław” [w:] Janusz Derwojed (red.), *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, tom V (Le-M), Wydawnictwo KRAĞ, Warszawa 1993, s. 681–682.
- Wierzbicka Anna, „Nasi czy obcy? Dyskusja wokół dwóch wystaw kolonii artystów polskich we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym”, [w:] Anna Sylwia Czyż, Katarzyna Chrudzimska-Uhera (red.), *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, 24–25 listopada 2016*, Zarząd Główny SHS, Oddział Warszawski SHS, Warszawa 2017, s. 249–278.
- Wierzbicka Anna, „Polska kolonia artystyczna we Francji, w latach 1900–1939. Środowisko-Wystawy-Twórczość”, [w:], *Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900–1939, z kolekcji prywatnych*, Muzeum Śląskie w Katowicach 2017, s. 19–60.
- Wierzbicka Anna, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Część I lata 1900–1921*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.
- Wierzbicka Anna, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Część II lata 1922–1929*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2015.
- Wierzbicka Anna, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Część III lata 1930–1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.
- Wierzbicka Anna, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009.
- Wierzbicka Anna, „Zapomniany udział. Polska kolonia artystyczna we Francji wobec I wojny światowej w latach 1914–1936”, [w:] Robert Traba (red.), *Niedokończona woj-*

- na?: „Polskość” jako zadanie pokoleniowe, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2020, s. 371–404.
- Willems Wim, Verbeek Hanneke, *Sto lat tęsknoty. Historia Polaków w Holandii*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014.
- Winet Evan D., *Indonesian postcolonial theatre. Spectral genealogies and absent faces*, London 2010.
- Wojda Dorota, „Wschód-Zachód, postkolonializm i sprawa polska” [w:] Tejże, *Polska Szeherezada*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 19–56.
- Wolter, *Kandyd Prostackek*, Club Internacional del Libro SA, Madrit 1999.
- Wright Arnold (ed.), *Twentieth century impressions of Netherlands India. Its history, people, commerce, industries and resources*, Lloyd’s Greater Britain Publishing Company, Ltd., London-Durban-Perth-Colombo-Singapore-Hongkong-Shanghai-Bangkok-Cairo-Batavia-Rangoon-Buenos Aires 1909.
- Wrońska-Friend Maria, „Parang Rusak Design in European Art”, [w:] Michael Hitchcock, Wiendu Nuryanti (ed.), *Building on Batik. The Globalization of a Craft Community*, Ashgate, Aldershot 2000, s. 109–117.
- Wrońska-Friend Maria, *Sztuka woskiem pisana. Batik w Indonezji i Polsce*, Wydawnictwo Gondwana, Warszawa 2008.
- Yates Helen Eva, *Bali. Enchanted Isle. A travel book*, George Allen & Unwin LTD, London 1933.
- Zeijlstra H.H. (ed.), *Nederland te Parijs 1931. Gedenkboek van de Nederlandsche Deelneming aan de Internationale Koloniale Tentoonstelling*, Vereniging Oost en West [brak daty wydania].
- Zoete Beryl de, Spies Walter, *Dance and drama in Bali*, Faber and Faber Ltd, London 1938.

Publikacje internetowe

- Baudelaire Karol [Charles], *Zaproszenie do podróży*, tłum. Adam M-ski [Zofia Trzeszczkowska], [w:] *Kwiaty grzechu*, tłum. Adam M-ski [Zofia Trzeszczkowska] i Antoni Lange, Warszawa 1894, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/kwiaty-zla-zaproszenie-do-podrozy.html> [dostęp 21.03.2023].
- Cox Matthew Jon, *The Javanese self in portraiture from 1880–1955* – rozprawa doktorska obroniona na Uniwersytecie w Sydney, 2015 r., wersja elektroniczna dostępna na serwisie Uniwersytetu: <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/16310> [dostęp 12.05.2017].
- O’Malley William Joseph, *Indonesia in the Great Depression. A study of East Sumatra and Jogjakarta in the 1930s*, – rozprawa doktorska Cornell University, 1977 mikrofilm dostępny na serwisie ProQuest Dissertations Publishing: <https://search.proquest.com/docview/302837271/> [dostęp 12 II 2017].
- <http://bosarts.ru.net/> [dostęp maj 2018 r].

Spis ilustracji

- Il. 1. Rodzina Mystkowskich, Omsk, 1907 r.: 1) Walentyna Mystkowska, 2) Anastazja Mystkowska, 3) Adolfina Jastrzębiec Mystkowska, z domu Habdank Kruszewska, 4) Maryla Mystkowska (nieobecna podczas wykonywania zdjęcia), 5) Czesław Mystkowski, 6) Maciej Aleksander h. Jastrzębiec Mystkowski, 7) Paweł Mystkowski, 8) Helena Mystkowska, 9) Jadwiga Mystkowska. Fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 17
- Il. 2. „List Ochronny” Czesława Mystkowskiego z 6 września 1918 roku, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty 19
- Il. 3. Czesław Mystkowski, *Para na kanapie*, (zapewne początek lat dwudziestych XX w.), rysunek ołówkiem na papierze, 31,5 x 23,5 cm, kolekcja prywatna 20
- Il. 4. Czesław Mystkowski, *Portret mężczyzny w czerwieni*, (zapewne 1925–1927), akwarela na papierze, 25 x 36,5 cm, kolekcja prywatna 24
- Il. 5. Czesław Mystkowski, *Portret mężczyzny w czerwieni II*, (zapewne 1925–1927), rysunek kredką na papierze, 42 x 32 cm, kolekcja prywatna. 24
- Il. 6. Czesław Mystkowski, *Portret mężczyzny w okularach*, 1926, akwarela na papierze, 55 x 41 cm, kolekcja prywatna 25
- Il. 7. Czesław Mystkowski, *Czytająca z Asnières II*, 1926, rysunek kredką na papierze, 27 x 42 cm, kolekcja prywatna 26
- Il. 8. Czesław Mystkowski, *Czytająca z Caen*, 1926, rysunek kredką na papierze, 41,5 x 61 cm, kolekcja prywatna. 27
- Il. 9. Czesław Mystkowski, *Dzieci* (1925), akwarela, reprodukcja za: E. Woroniecki, *Salony Artystów Francuskich i Towarzystwa Narodowego Sztuk Pięknych w Paryżu*, „Świat”, 1927 (23 VII) nr 30, s. 6. 29
- Il. 10. Okładka katalogu polskiej sekcji *Première Exposition Interalliée des Artistes et Artisans Anciens Combattants*, Caen 1926 30
- Il. 11. Fragment wystawy Czesława Mystkowskiego w Galerie Durand-Ruel, 1927 r., fot. archiw., kolekcja Gianniego Orsiniego 34

- Il. 12. Czesław Mystkowski i Kazimierz Cykowski przed swoimi pracami, fot. archiw., NAC 35
- Il. 13. Czesław Mystkowski, *Przed kapliczką Notre Dame de Bonne Nouvelle w Locronan*, 1927, akwarela na papierze, 70 x 55 cm, kolekcja prywatna 38
- Il. 14. Czesław Mystkowski, *Studnia na rynku w Locronan*, 1927, akwarela na papierze, 66,5 x 50 cm (kompozycja), zachowana oryginalna rama z wystawy artysty w 1927 r., kolekcja prywatna 39
- Il. 15. Czesław Mystkowski, *Sklepy w Caen*, 1926, akwarela na papierze, 52 x 42,5 cm, kolekcja prywatna 39
- Il. 16. Czesław Mystkowski, *Wąska uliczka między domami w Caen*, 1926, akwarela na papierze, 47 x 36 cm, kolekcja prywatna 41
- Il. 17. Czesław Mystkowski, *Stare domy w Caen*, 1926, rys. piórkiem i tuszem na papierze, 24 x 16 cm, kolekcja prywatna 41
- Il. 18. Czesław Mystkowski, *Schody w Camaret*, 1927, akwarela na papierze, 56 x 36 cm, zachowana oryginalna rama z wystawy artysty w 1927 r., kolekcja prywatna 42
- Il. 19. Czesław Mystkowski, *Port w Douarnenez*, 1927, akwarela na papierze, 55 x 36 cm, kolekcja prywatna 43
- Il. 20. Czesław Mystkowski, *Portret bretońskiego rybaka*, 1927, akwarela na papierze, 51 x 36 cm, kolekcja prywatna 44
- Il. 21. Stefan Mrożewski, *Portret młodej Jawajki*, 1927, drzeworyt. Reprodukacja za: S.A., *Stéfan Morénzki*, „Indische Leven” 1928 (28 IV) nr 38. 47
- Il. 22. Stefan Mrożewski (siedzący w pierwszym rzędzie pośrodku, w okularach), Leopold Gottlieb (siedzi pierwszy od lewej), Charles Sayers (stoi trzeci od prawej strony), Paryż (data wykonania nieznana), fot. archiw., dzięki uprzejmości prof. Andrzeja Mrożewskiego, syna artysty 48
- Il. 23. Czesław Mystkowski i Corry Mystkowska-van Rhijn w Lasku Bulońskim, styczeń 1928 r., fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty 49
- Il. 24. Czesław Mystkowski i Corry Mystkowska-van Rhijn w Batawii, 4 lutego 1928 r., fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty 52
- Il. 25. Okładka katalogu ostatniej (piątej) wystawy kolekcji Regnaulta w Batawii, w 1939–1940 r. 64
- Il. 26. Obraz Louisa Marcoussisa w katalogu ostatniej (piątej) wystawy kolekcji Regnaulta w Batawii, w 1939–1940 r. 65
- Il. 27. Podczas nauki rysunku i malarstwa, prowadzonej pod auspicjami Kręgu Sztuki w Batawii przez Lou van den Berga. Repr. za: „Indische Leven” (prawdopodobnie 1936 r.), s. 364 68

- Il. 28. Lekcje rysunku w Batawii, prowadzone przez Jana Franka. Reprodukacja za: B.M., *Montparnasse de Batavia. Een schildersgroep studeert*, „Actueel Wereldnieuws” 1941 (29 XI) 68
- Il. 29. Okładka katalogu wystawy Czesława Mystkowskiego i Gertrud Zuelzer w Batawii w 1928 r. 77
- Il. 30. Corry Mystkowska-van Rhijn nad brzegiem morza, fotografia wykonana przez Czesława Mystkowskiego (zapewne pierwsza połowa 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty 80
- Il. 31. Czesław i Corry (lub jej matka) podczas pleneru w okolicach Batawii (prawdopodobnie pierwsza połowa 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty 81
- Il. 32. Czesław Mystkowski, *Tratwa na rzece*, 1928, akwarela na papierze, 37 x 54 cm, kolekcja prywatna 82
- Il. 33. Czesław Mystkowski, *Sundanezki trębacz*, 1928, akwarela na papierze, 66 x 46 cm, kolekcja prywatna. 83
- Il. 34. *Sundanezki trębacz wraz z Palmami na plaży i Domkami na plaży* (ok. 1929), kolekcja prywatna 84
- Il. 35. Czesław Mystkowski, *Portret kobiety na batikowym tle*, 1928. Reprodukacja za: T., *Czesław [sic] Mystkowski*, „Actueel Wereldnieuws” 1932 (30 VII) nr 31. 84
- Il. 36. Batikowy szal (fragment) zakupiony na Jawie przez Czesława Mystkowskiego między 1928 a 1937 rokiem i wysłany bratu do Polski, fot.: Joanna Waclawek, kolekcja Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 85
- Il. 37. Zdjęcie kobiet podczas batikowania (być może pocztówka z epoki), przesłane bratu do Polski, opisane jako „pracownia batików w ruinach pałacu sułtana”, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. . . 87
- Il. 38. Widok świątyni Borobudur zamieszczony na okładce „Pandji Poestaka” 1931 (7 VIII) nr 62–63 87
- Il. 39. Czesław Mystkowski przy stopniach Borobudur (prawdopodobnie pierwsza połowa 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 89
- Il. 40. Czesław Mystkowski ze sztalugą przed Borobudur (prawdopodobnie pierwsza połowa 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 89
- Il. 41. Górna galeria buddyjskiej świątyni Borobudur (być może pocztówka z epoki), fot. archiw. przesłana bratu do Polski, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 90
- Il. 42. Budda w jednej z nisz świątyni Borobudur (prawdopodobnie pierwsza połowa 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 90

- Il. 43. Frontysepis książki Michała Siedleckiego, *Jawa. Przyroda i sztuka*, wydanej w 1913 r. 90
- Il. 44. Corry z Jadwigą, 1928 r., fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 91
- Il. 45. Isidorus van Mens, *Pasar Gambir* (1928), reprodukcja za „Nieuws van den Dag” 1928 (3 IX) 96
- Il. 46. Wystawa prac malarskich na *Pasar Gambir* 1928 r., na wprost i po prawej stronie widoczne akwarele Mystkowskiego. Reprodukacja za: „d’Oriënt” 1928 (8 IX) nr 37 98
- Il. 47. Ernest Dezentjé w *blangkonie*, owinięty jawańską batikową tkaniną, Jawa (przypuszczalnie 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 100
- Il. 48. Czesław Mystkowski w *blangkonie*, Jawa (przypuszczalnie 1928 r.), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty 100
- Il. 49. Karta z pisma „Actueel Wereldnieuws” z reprodukcją prac Czesława Mystkowskiego (u góry), Tine van der Zee (w środku) oraz Henry’ego van Velthusen (na dole). Czesław Mystkowski, *Stary Jawajczyk* (1928) [opisany jako *Oude Inlander*], technika nieznana, przypuszczalnie rysunek kredką. Reprodukacja za „Actueel Wereldnieuws” 1928 (22 IX) nr 38 [egzemplarz ucięty, numer strony nieznan] 101
- Il. 50. Zaproszenie lub katalog wystawy Czesława Mystkowskiego w księgarni „Archipel” w Bandungu, 4 marca 1929 r.; kolekcja Gianniego Orsiniego . . 105
- Il. 51. Czesław Mystkowski, *Przełęcz Preanger*, przed marcem 1929 r. Reprodukacja za: *Czesław Mystkowski*, „Actueel Wereldnieuws” 1929 (1 VI) nr 22 . . . 106
- Il. 52. Czesław Mystkowski, *Krajobraz z Preanger (Idyllicznie położona chata w kampong (Preanger))*, przed marcem 1929 r. Reprodukacja za: *Czesław [sic] Mystkowski*, „Actueel Wereldnieuws”, 1932 (*Oudejaars-nummer*) 108
- Il. 53. „Villa Mystkowski” – dom artysty w Sindanglai, fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty 109
- Il. 54. „Villa Mystkowski” – brama wjazdowa, fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty 110
- Il. 55. Czesław Mystkowski, *Rolnik na polu ryżowym (sawah) w Sindanglai*, 1929, akwarela na papierze, 74,5 x 57,5 cm, kolekcja prywatna. 111
- Il. 56. Dirk Homberg, *Rolnik na polu ryżowym (Ploegende boer in de Sawah)*, lata dwudzieste XX wieku, litografia, 14,5 x 20 cm (kompozycja), kolekcja prywatna 112
- Il. 57. Wystawa prac malarskich w atelier „Charles en van Es” w Batawii, u dołu kotary, nad nią oraz po prawej stronie widoczne prace Czesława Mystkowskiego. Reprod. za: „Actueel Wereldnieuws” 1929 (nr 29) 113

- Il. 58. Czesław Mystkowski, *Nad brzegiem rzeki*, 1929, akwarela na papierze, 77 x 57 cm, kolekcja prywatna 114
- Il. 59. Czesław Mystkowski, *Łódzie na plaży* (prawdopodobnie 1929), akwarela na papierze, 77 x 57 cm, kolekcja prywatna 114
- Il. 60. Czesław Mystkowski, *Dziewczyna z Jawy*, 1929, akwarela na papierze, 62,5 x 44,5 (w świetle passe-partout), kolekcja Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, nr inw. 18622 115
- Il. 61. Corry Mystkowska-v. Rhijn i Czesław Mystkowski w Zakopanem, 1931 r. Reprodukacja za: *Csesław [sic] Mystkowski*, „Actueel Wereldnieuws” 1931, nr 38 (19 IX) 120
- Il. 62. Czesław Mystkowski, *Portret starszego mężczyzny z Zakopanego*, 1931, akwarela na papierze, 58 x 44 cm, kolekcja prywatna 121
- Il. 63. Portret Czesława Mystkowskiego wykonany w atelier Henryka Schabenbecka w Zakopanem (prawdopodobnie przełom 1930 i 1931 roku), fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 122
- Il. 64. I Pawilon Holenderski na Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 r., pocztówka z epoki, kolekcja prywatna autorki 129
- Il. 65. Fasada I Pawilonu Holenderskiego na Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 r., pocztówka z epoki, kolekcja prywatna autorki. 129
- Il. 66. Raden Mas Soebagio, pamiątkowa karta pocztowa z Wystawy Kolonialnej 1931 r., kolekcja prywatna autorki 135
- Il. 67. Ogólny plan rozmieszczenia poszczególnych budynków sekcji holenderskiej na Wystawie Kolonialnej w Paryżu w 1931 r. Reprodukacja za: H.H. Zeijlstra (ed.), *Nederland te Parijs 1931. Gedenkboek van de Nederlandsche Deelneming aan de Internationale Koloniale Tentoonstelling*, Vereniging Oost en West [brak daty wydania], s. 36 136
- Il. 68. Czesław Mystkowski, *Portal w świątyni Borobudur*, 1928, jedna z prac utraconych w pożarze Pawilonu Holenderskiego na Wystawie Kolonialnej 1931 r. Reprodukacja za: *Csesław [sic] Mystkowski*, „Actueel Wereldnieuws” 1931 (19 IX) nr 38 138
- Il. 69. Czesław Mystkowski, plakat wystawy indywidualnej w Paryżu, druk, papier kredowy, 90 x 55 cm, kolekcja prywatna 141
- Il. 70. Okładka wystawy indywidualnej Czesława Mystkowskiego w Paryżu w 1931 r. 141
- Il. 71. Czesław Mystkowski, *Idylla w Preanger*, 1929, olej na płótnie. Reprodukacja za: „Actueel Wereldnieuws” 1930 (12 IV) nr 15 142
- Il. 72. Czesław Mystkowski na wystawie swoich prac w Paryżu w 1931 r., fot. archiw., kolekcja Gianniego Orsiniego. Fotografia reprodukowana w: *Egzotyka w sztuce polskiego malarza*, „Kurier Czerwony” 1931 (30 VII) 144

- Il. 73. Frans Bakker podczas pracy w plenerze na Sumatrze. Reprodukacja za katalogiem wystawy: *Delische Kunstkring, Tentoonstelling van schilderijen en aquarellen vervaardigd door Frans Bakker*, [Medan] 1929 148
- Il. 74. Frederik Kasenda, *Pole ryżowe* (data nieznana), olej na płótnie naklejonym na deskę, kolekcja prywatna. 149
- Il. 75. Okładka „Brochure Kesenian”, 1949 r. Na okładce praca Soedibio, *Kekau penduduk Jogja (Do was, mieszkańcy Yogyakarty)* 150
- Il. 76. Czesław Mystkowski, *Pola ryżowe na Jawie*, lata trzydzieste XX wieku, olej na płótnie, 24 x 33 cm, kolekcja prywatna 154
- Il. 77. Anita Rambonet Daponte, *Portret pani J.*, olej na metalu. Reprodukacja za: H.v.V. [Henry van Velthuysen], *Indische schilders. De Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, „d’Oriënt” 1932 (10 XII) nr 50, s. nlb. 159
- Il. 78. Adolf Breetvelt, *Praczkі (Waschvrouwen)*. Reprodukacja za: H.v.V. [Henry van Velthuysen], *Indische schilders. De Vereeniging van Beeldende Kunstenaars*, „d’Oriënt” 1932 (10 XII) nr 50, s. nlb. 159
- Il. 79. Czesław z małpką Simą, fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. Zdjęcie reprodukowane m.in. w tygodniku „Świat” 1933 (24 VI) nr 25 (R. 28) 163
- Il. 80. Okładka katalogu wystawy Czesława Mystkowskiego w Bandungu w 1934 r. 164
- Il. 81. Czesław Mystkowski w swoim atelier w Paryżu, za artystką widoczna m.in. *Idylla w Preanger*. Reprod. za: „Actueel Wereldnieuws” 1934 (10 II) no. 6. 168
- Il. 82. Corry pozująca na tle Posągu Wiary i Panteonu na cmentarzu Staglieno (Genua, Włochy), 1935 r., fot. archiw., archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty. 170
- Il. 83. Czesław Mystkowski, *Drzewo*, 1936, olej na desce, 37 x 45 cm, kolekcja prywatna 172
- Il. 84. Czesław Mystkowski, *W lesie*, ok. 1936, olej na płycie, 43 x 55 cm (w świetle ramy), kolekcja prywatna 172
- Il. 85. Czesław Mystkowski, *Chaty jawańskie*, ok. 1936, olej na papierze, 25 x 33 cm (w świetle passe-partout), kolekcja prywatna 173
- Il. 86. Reklama aparatu fotograficznego, okładka pisma „d’Oriënt” 1939 (20 V) nr 20 182
- Il. 87. Reklama aparatu z ilustracją Arthura Johanna (Jo) Königa, „d’Oriënt” 1933 (8 VII) nr 27 182
- Il. 88. Autorka w The Agung Rai Gallery w Ubudzie, przed pracą Czesława Mystkowskiego 191

- Il. 89. Reklama papierosów z ilustracją Arthura Johanna (Jo) Königa, zamieszczona w świątecznym wydaniu (*Kunstvervulling*) dziennika „Java Bode” w grudniu 1931 r. 198
- Il. 90. Czesław Mystkowski, *Taniec legong*, 1937, olej na desce, 51 x 68 cm, kolekcja Museum Pasifika (jako *Temple Dance*) 199
- Il. 91. Czesław Mystkowski, *Akt na batikowym tle*, 1936, olej na płótnie, 70 x 55 cm, kolekcja Museum Pasifika (jako *Reclining Nude*) 204
- Il. 92. Czesław Mystkowski, *Tancerki ronggeng*, 1928, akwarela. Reprodukacja za: „Actueel Wereldnieuws” 1932 (13 VIII) nr 33. 207
- Il. 93. Czesław Mystkowski, *Portret Balijki na tle wulkanu*, 1937, olej na desce, 28,5 x 36 (kompozycja), kolekcja prywatna. 208
- Il. 94. Czesław Mystkowski, *Sundajska dziewczyna*, 1928, akwarela. Reprodukacja za: „Actueel Wereldnieuws” 1929 (6 VII) nr 27 210
- Il. 95. Odrestaurowany nagrobek rodziny van Rhijn oraz Jadwigi i Czesława Mystkowskich, 23 maja 1970 roku, fot. archiw., archiwum Andrzeja Wawrzyniaka 218
- Il. 96. Cmentarz Tanah Abang, Dżakarta. Uroczystości odsłonięcia odrestaurowanego nagrobka rodziny van Rhijn oraz Jadwigi i Czesława Mystkowskich 23 maja 1970 roku. Andrzej Wawrzyniak, chargé d'affaires Polski w Indonezji, stoi na zdjęciu pośrodku, po jego prawej stronie żona sekretarza generalnego Ministra Edukacji i Kultury, dr Padmodipoetro Soepojo, dalej żona p. Wawrzyniaka. Przemawia dr Soepojo, fot. archiw., archiwum Andrzeja Wawrzyniaka 219
- Il. 97. Corry i Czesław w Lasku Bulońskim w Paryżu, styczeń 1928 r., fot. archiw., przesłana bratu, na odwrocie dopisek: „Ja z mą małą w lasku bulońskim”, archiwum prywatne Piotra Mystkowskiego, bratanka artysty 224

Indeks

A

Aalberts G. J. [imiona nieznane] 105, 225
Aarem Pauline Minette Catharine (M. C.)
 Deutgen-van 92, 93
Abdullah Basuki 149
Abdullah Suriosubroto 149
Adam Hans-Christian 153
Adhesi 223
Admiraal Simon 45
Adolfs Gerard Pieter 177
Agerbeek Ernst 103, 104, 108, 152
Alting Albertus Samuel Carpentier 61, 69
Andersen H. W. [imiona nieznane] 190,
 218
Antonisse H. J. [imiona nieznane] 97
Apollinaire Guillaume 22, 143
Arbuckle Heidi 151
Archipenko Alexander 185
Arifin 92, 93

B

Bakker Frans 148
Balzac Honoré de 213
Bartnicka-Górska Hanna 21, 29
Bateson Gregory 192
Baud A. [imię nieznane] 58
Baudelaire Karol (właśc. Charles) 22, 47,
 51
Bauer Marius 138
Baum Vicki 184
Beek Sam van 45, 46
Berg Lou van den 68
Berg Willem van den 67
Berlage Hendrik 59
Bemmel Frits Adolph Oscar van 161

Berretty Dominique Willem 95, 158
Bianpoen Carla 217, 223
Biegas Bolesław 32
Bigatto Otto Carl Freiherr van Juncker 92
Bloch Max 76
Bloembergen Marieke 59, 118, 119, 126,
 128, 130, 131, 137, 208
Blomshield John 45
Błeszczyński Henryk 58, 215, 219
Bobrowska Ewa 32
Bonaparte Napoléon 222
Boers Clara Adelaïde 98
Boncel Zdzisław 86, 107, 111, 125, 145,
 165-167
Bonnet Rudolf 45, 46, 134, 192, 194,
 201, 202, 211
Bosma Ulbe 56, 98
Boznańska Olga 32
Braakensiek Grietje Schakel- 100, 138
Brakel Koos van 10, 44, 45, 59, 63, 66, 69,
 73, 89, 93, 119, 159, 160, 167, 189
Brandel Konstancy 32
Breetvelt Adolf (Dolf) 45, 46, 72, 100,
 103, 104, 118, 158, 159, 160
Brouwer Meeteren van 197
Bruegel Pieter (starszy) 79
Bruijn (Bruyn) Jo (Joanna) de 45, 46,
 177
Brus-Malinowska Barbara 32
Brussel Eremina (Epi) van de Velde-
 van 45, 46
Brzękowski Jan 21
Bucholz Lucien 48
Burhan M. Agus 147

- C
- Cahn Isabelle 204, 205
- Carpenter Bruce 180, 183, 184, 190
- Chagall Marc 65, 186
- Chałubiński Tytus 121
- Chardin Jean 143
- Chateaubriand François-René de 32, 153
- Chattel Fredericus du 92, 147, 149, 162
- Chavannes Pierre Puvis de 143
- Cézanne Paul 143
- Chirico Giorgio de 65, 143, 160
- Chłapowski Alfred 30, 169
- Chramiec Andrzej 120
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna 169, 175
- Cleton Frans 100, 103, 127, 128
- Cohen Matthew Isaac 71, 97
- Colauto Rob 9
- Cook Thomas 181
- Coté Joost 110
- Covarrubias Miguel 186, 193, 196, 200, 220,
- Covarrubias Rose 196
- Cowling Elizabeth 143
- Cox Matthew Jon 93, 147, 151, 152, 223
- Cranach Lucas 186
- Cribb Robert 54, 183
- Cybis Jan 23
- Cykowski Kazimierz 17, 23, 31, 34- 36, 72, 73
- Czarnocka Anna, 10
- Czekalski Stanisław 207
- Czyż Anna Sylwia 169, 175
- D
- Dake Carel (starszy) 66, 127
- Dake Carel (Carl) Lodewijk jr. 66, 103, 127, 128, 134
- Dąbkowska-Kujko Justyna 143
- Delumeau Jean 143
- Dhaimeler Dider Hamel 10, 86, 191, 192, 203, 220, 221
- Djaja (Jaya) Agus 150
- Djaja (Jaya) Otto 150
- Djakusuma Djadoeg 217, 218
- Dekker Johanna C. Duyvensz (Duijvensz) 100, 103
- Delvigne Rob 72
- Derwojed Janusz 18
- Dewall C. von [imię nieznane] 92
- Dezentjé Ernest 66, 70, 97-100, 102, 103, 108, 117, 147, 152, 162, 177
- Dijk (lub Dijck) Corry (lub Corrie) Defais – van 92, 100, 103, 108
- Dix Otto 185
- Dongen Kees van 65
- Donk Pieter van 9, 220
- Dorival Bernard 208
- Ducro Pieter J. 92
- Duis Leonie ten 160
- Dulleman Jan C. van 158
- E
- Eland Leonardus Joseph (Leo Eland) 70, 118, 127, 128, 137, 148, 149, 162
- Ensink Gerardus J. 66
- F
- Faber Godfried H. von 149, 150
- Fenton Steve 188
- Ferrand Gabrielle 67, 70, 72, 154, 191, 192
- Fock Dirk 126, 128
- Folga-Januszewska Dorota 123
- Forster Angelica (Gela) 185
- Frank Jan (właśc. Jan Frank Niemantsverdriet) 45, 46, 67, 68, 100, 103, 108, 118, 132- 134, 152, 160- 162, 177
- Freek Colombijn 110
- G
- Gai Stano (właśc. Gajewska Stanisława) 32
- Garret Louise 197
- Gauguin Paul 12, 32, 65, 143, 155, 175, 197, 200, 202, 203-209, 221, 224
- Geron Małgorzata 169

- Geyl Pieter 222
 Giorgione (właśc. Giorgio Barbarelli da
 Castelfranco lub Zorzi di Castelfran-
 co) 79, 80
 Glerum Jan Pieter 71
 Glinka Xawery 22
 Goes Bernadette van der 95
 Gogh Vincent van 64, 65, 205
 Gogh Vincent Willem van 64
 Gołoś Michał 187
 Gottlieb Leopold 46, 48, 169
 Gouda Frances 94, 95, 119, 130, 173
 Graff de [imię nieznane] 167
 Grijns Kees 53
 Grombecki Henryk 32
 Grońska Maria 23
 Groot Yvette Marcus-de 69, 73
 Guérin Marcel 205
- H
- Haarsma J. [lub G. – imiona nieznane] 92
 Haase Annelies 160
 Haks Leo 45, 46, 76, 153, 171, 198
 Halliburton Richard 181
 Hamel Didier (patrz: Dhaimeler)
 Hamonic Gilbert 158
 Hartog J.W. den 67
 Helle Kazimierz 22
 Herriot Édouard 31, 169
 Herrmann A. E. [imiona nieznane] 134,
 196
 Hinzler Heidi (właśc. Hedwiga Hin-
 zler) 10, 186, 193
 Hitchcock Michael 71
 Hofker-Rueter Maria 201
 Hofker Willem 201
 Hofman Wlastimil 32
 Hokusai Katsuhika 106
 Holmes Elias Burton 181-183
 Holt Claire 151
 Homberg Dirk 66, 71, 98-100, 102-104,
 108, 110, 112, 118, 152
 Huizing Cathinka 202
- Hunter F. Robert 181
 Hoowijt Jan 198
 Horakowa Zofia 119
 Huysmans Jozef Willem 92
- I
- Ilińska Romana Karolina 57
 Ingleson John 54
 Israëls Isaac 70, 71, 138, 199
- J
- Jaffé Hans Ludwig Cohn 64
 Jakimowicz Andrzej 224
 James Jamie 181
 Janion Maria 176
 Jankowska-Marzec Agnieszka 155
 Jasper Johan Ernst 93, 174
 Jaworska Władysława 155
 Jazowska-Gumulska Maria 121
 Jaźwierski Jacek 153,
 Jong Loe de 216
 Juliana (księżniczka, późniejsza królowa
 Holandii) 93
 Jurkiewicz Antoni 33
- K
- Kahin Audrey 54
 Kalmykoff Ivan Leonidovitch 70
 Kałuski Marian 57, 58, 239
 Kamman Leonardus (Leo) Johannes The-
 odorus s, 118, 137
 Kamocki Stanisław 123
 Kardos Claire van Huut- 45, 46
 Kartini Raden Adjeng (Raden Ayu) 145
 Kasenda (lub Kasènda) Frederik 149, 162
 Kasperowicz Ryszard 153, 222
 Kasterska Maria 28
 Kelling M. A. J. [imiona nieznane] 110
 Kemperman Jeroen 216
 Kergur Stefan 23, 28, 29, 31, 32, 48
 Kerkhoff Maurits van den 73
 Kieपुरa Jan 122, 124, 165
 Kierzk J. [imię nieznane] 58

- Kisling Mojżesz 32
 Klingsland Zygmunt St. 22
 Kluczewska-Wójcik Agnieszka 10, 106,
 142
 Kłosowski Karol 123
 Knol Meta 93, 160, 217
 Kobuszewska Sylwia 10, 31, 42, 142
 Koch Jerzy 13, 144
 Kodkin Miron 33, 168
 Koke Bob 197
 Kokoschka Oskar 185
 Konstantynow Dariusz 10, 18
 Kop G.G. [imiona nieznane] van der 52
 Kossowska Irena 176
 Kozłowska Małgorzata 23, 46
 König Arthur Johann (Jo) 161, 182, 198
 Kramsztyk Bronisława 22
 Kramsztyk Roman 22, 41
 Kraus Werner 55
 Krause Gregor 185, 195-197
 Krauze-Karpińska Joanna 143
 Kretz Leopold 169
 Kropff Joop 67
 Kulpińska Katarzyna 169
 Kunst Jaap 193
- L
- Lange Antoni 48
 Lanzing Henriëtte Rosina Dorothea Hu
 bregste- 66, 100, 108
 Lavies Jan Lelyveld Théodôre 95, 153,
 161
 Lesner-Szwarc Renata 57, 187
 Lindsey Timonthy (Tim) Linneusz Kar-
 ol 180, 188, 189, 197
 Loos-Haaxman Jeanne de 51, 62, 64, 66,
 67, 69, 73-76, 94, 133, 151, 214
 Lorentowicz Jan 21, 23
 Luba Iwona 143
 Lukito Yulia Nurliani 58, 94, 97, 118, 119
 Lyons Mia (właśc. Marie Céleste Cleton –
 Lyons) 100, 103, 127
- Ł
 Łyczkowska Małgorzata 10
- M
- MacKenzie John M. 155
 Makowski Tadeusz 32, 169
 Malczewski Rafał 121, 123
 Malinowski Jerzy 9, 10, 169
 Maris Guus 45, 46, 76, 171, 198
 Marsan Robert 29
 Marszałek-Kawa Joanna 187
 Marylski Jan 33
 Mayeur Adrien Jean de Merprés Le 202,
 203
 Mazur Małgorzata 10
 Mała Henryk 11, 221
 Mead Margaret 192
 Meier Theo 203, 205
 Mens Isidorus van 95, 96, 100, 103, 138,
 162
 Michalik (Gabriel i Elena) 10, 18
 Miksis John 86
 Milius J.G. [imiona nieznane] 66, 100,
 103
 Mondzain Szymon (Simon) 32
 Morka Mieczysław 21
 Moojen Pieter Adriaan „Piet” Jacobus (P.
 A. J. Moojen, Piet Moojen) 14, 59, 62,
 63, 100, 103, 117, 118, 125, 127, 128,
 130-134, 137, 138, 168, 187, 188
 Morice Charles 205
 Möller Allard J.D. 55
 Mrożewski Andrzej 46-48
 Mrożewski Stefan 22, 23, 29, 31, 45-48,
 169
 Multatuli (właśc. Eduard Douves Dek-
 ker) 13, 144, 146
 Mundy Jennifer 143
 Murnau Friedrich 185, 200
 Muter Mela 32
 Mystkowska Adolfina, z domu Habdank
 Kruszewska 16, 17
 Mystkowska Anastazja 16, 17

- Mystkowska Elżbieta 10
 Mystkowska Helena 16, 17
 Mystkowska Jadwiga (siostra Czesława Mystkowskiego) 16, 17, 120
 Mystkowska Jadwiga (córka Czesława Mystkowskiego) 89, 91, 102, 214, 217, 218, 219, 220, 222
 Mystkowski Maciej Aleksander 16, 17
 Mystkowska Maryla 16, 17
 Mystkowski Paweł 10, 16, 17, 18, 20, 21, 25, 28, 32, 118, 123, 166, 222
 Mystkowski Piotr 10, 16, 17, 19, 49, 51, 52, 58, 80, 81, 85, 87, 89, 90, 91, 99, 100, 109, 110, 118, 122, 123, 163, 166, 169-171, 213-215, 219, 217, 224
 Mystkowska Walentyna 16, 17
- N
- Nas Peter J. M. 53, 97
 Nat Pieter Johannes van der 45
 Niehaus Kasper 145, 146, 185, 205
 Niemantsverdriet Jan Frank (zob.: Frank Jan) 45, 46, 67, 68, 100, 103, 108, 118, 132-134, 152, 160-162, 177
 Nieuwenhuis Madelon Djajadinin-grat- 198
 Nieuwenkamp Wijnand Otto Jan (W.O.-J. Nieuwenkamp) 14, 180, 184, 193, 196
 Nikerk Jan 57
 Nix Charles Thomas 92
 Nobili Luigi 177
 Noordaa Louis Simon Willem van der 45
 Nouÿ Jean Lecomte du 199
 Nuryanti Wiendu 71
- O
- Oeng Tiang Oei 92
 O'Malley William Joseph 157, 158
 Orsini Gianni 10, 34, 105, 144
 Ostrowska-Grabska Halina 22
 Ouborg Pieter (Piet) 92, 93, 108, 118, 134, 138, 152, 158-160
- Oyen J.T. van [imiona nieznane] 130
 Ozimek Alina 23, 46
- P
- Padmodipoetro Soepojo (Supojo Padmodiputro) 217-219
 Palet Jan (właśc. Anita Rambonnet) zob. Rambonnet Anita
 Pane Armijn 96
 Park George i Julia 179
 Pascal-Lévis André 168
 Pastwa Marcin 153
 Paszkiewicz Piotr 21
 Paulides Hendrik 118, 133, 136, 152
 Pearson Muriel (znana jako K'tut Tantri) 188, 197
 Piątkowska Renata 22, 32, 37, 41
 Picasso Pablo 65, 143
 Pinkwart Maciej 121
 Pirngadie (Pirngadi) Raden Mas 92, 93, 118, 135, 148, 149, 152, 162, 174
 Piwocki Ksawery 20
 Plas Theo van der 66
 Plasschaert Albert C.A. 124, 140, 165
 Pociecha Stanisław 33
 Pollakówna Joanna 79, 80
 Pollok Ni Nyoman 202
 Poortenaar Jan 138
 Popowski Stefan 37
 Poschacher Marie Louise 100, 103, 109, 138
 Poussin Nicolas 143
 Powell Hickman 189
 Pratt Mary Louise 173, 182
 Prochaska Franciszek 23, 29, 31, 139, 169, 170
 Protschky Susie 58, 59, 96, 146, 152, 153
 Przybyłkiewicz Zygmunt 51, 54, 56-58, 213-215, 219
- Q
- Quinçay-Thouars Marcheteau de 31

- R
- Raben Remco 56, 98
- Raciborski Marian 57
- Rafael (Raffaello Santi lub Raffaello Sanzio) 143
- Rainer Fabian 153
- Rambonnet Anita Daponte (da Ponte) - 158, 159, 161
- Ramli 150
- Redon Odilon 65
- Reerink Gustaaf 110
- Reinders Pim 95
- Regnault Pierre Alexander 63-66, 70, 151, 161, 205
- Renoir Pierre-Auguste 143
- Rheeden Herbert van 176
- Rhijn Caroline van -Andreas 56, 91, 216
- Rhijn Corry (Corrie) van (Mystkowska - v. Rhijn) 9, 11, 12, 23, 43, 44, 46-49, 51, 52, 55, 56, 79-81, 89, 91, 99, 102, 103, 116, 118-120, 122, 134, 139, 157, 164, 165, 167-171, 194, 213-217, 220, 221, 224
- Rhijn Johan Adolf Willem van 55
- Rhijn Johan Rudolf Gerhard Louis van 56, 139
- Rhijn Pieter Charles Stephan van 56
- Rhijn Rembrandt Harmenszoon van 62
- Ricklefs Merle Calvin 54, 157, 241
- Rizek Emil 86, 100, 103, 118
- Roan Jeanette 182
- Rodez Nina 33
- Roosevelt André 189, 197
- Rouffaer Gerret Pieter 180
- Rouppert Kazimierz 57
- Rousseau Henri (zwany Celnikiem) 186, 200, 205
- Róžański Władysław 20
- Ruppin Dafna 55
- Rzepińska Maria 192
- S
- Said Edward W. 155
- Saint-Hilaire Jules de 92
- Salam Abdul 150
- Salmond Wendy 18
- Saleh Raden (Saleh Sjarif Boestaman) 55, 117, 138, 149, 151, 152, 223
- Sandberg Willem 217
- Sauvage Marcel 33, 41, 42
- Sayers Charles 44-46, 48, 89, 91, 118, 119, 133, 134, 138, 152, 153, 167, 177, 189, 190, 200, 205
- Sayers Olga 167
- Scalliet Marie-Odette 59
- Scidmore Ruhamah Eliza 173, 183
- Schabenbeck Henryk 122, 123w
- Schelfhout Lodewijk 45
- Schippers Willem 161
- Schoemaker Charles Wolff (C.P. Wolff Schoemaker) 66, 100, 103, 109, 127, 132, 133, 158, 177, 215
- Schweers Kuno 153
- Sélig Raymond 92
- Seurat Georges 27, 143
- Sidharta Amir 150
- Siebelhoff Robert 71
- Siedlecki Michał 52, 53, 57, 88, 90
- Sienkiewicz Jan Wiktor 169
- Sieradzka Anna 9
- Silberbauer F. [imię nieznane] 67
- Silver Christopher 53, 58
- Sindudarsono (Sindoadarsono) Sudjojono (Soedjojono) 146-152, 161, 223
- Siuda Monika 10, 15
- Sławek Walery 122
- Smit H.J. [imiona nieznane] 92, 134
- Soebagio (Subagio) Raden Mas 135
- Soedibio (Sudibio) 150
- Soeharto 176
- Soekarno (Sukarno) (pierwszy prezydent Indonezji) 98, 217
- Soekawati (Sukawati) Cokorda (Tjokorda) Gde Agung 193, 194
- Soenassa (Sunassa) Emiria 150, 151
- Soerono (Surono) 150

- Soeroto (Suroto) Noto Raden Mas 198
 Sokolnicki Mikołaj 33
 Spanjaard Helena 92, 93
 Spies Walter 152, 180, 185-187, 189, 190,
 192-194, 196, 197, 200, 201, 202, 210,
 211, 220
 Spruit Ruud 193
 Stadman K.A. [imiona nieznane] 109
 Stevens Th. [imię nieznane] 61
 Stowell John 180, 185, 186, 193, 194
 Stroomberg [imię nieznane] 125, 131-
 134
 Stutterheim Willem Frederik 186, 189,
 193
 Styka Jan 33, 124
 Styka (Adam, Jan, Tadeusz) 124
 Sysling Fenneke 56
 Szabała-Chełmiński Rafał 18
 Sznepik Adrianna Dominika 155
 Szwanebach Teodor 33
- Ś
- Ślewiński Władysław 32
 Świtek Gabriela 9, 153, 242
 Świeykowski Alfred 33
- T
- Taylor Jean Gelman 98
 Thompson Ewa M. 176
 Tichy Karol 18
 Tielrooy Johannes 130, 131, 133, 146,
 147, 152, 159, 160
 Till Margareet van 102
 Toorop Jan 71
 Toot Johan 176
 Traba Robert 31
 Tranchini Anita 86
 Tranchini Marcello 86, 240
 Tricht van [imię nieznane] 102
 Truijen (lub Truyen) Jean Joseph 92
 Trzeszczkowska Zofia (pseud.: Adam
 M-ski) 47
 Tsuchiya Kenji 145
- Turkowska Kinga 167
 Tullingh Frans 109
 Tuuk Herman van der 193
- U
- Ubbens Jop 202
 Ubink G. F. [imiona nieznane] 134
 Ulmer-Stichel Dörthe (Doerthe) 45
- V
- Veldman John 100, 103
 Velthuysen C. van [imię nieznane] 98
 Velhuysen (Velhuijsen) Henry (Henri)
 van 66, 93, 98-100, 102-104, 109,
 118, 131-133, 137, 138, 152, 158, 159,
 162, 177, 178, 201, 214
 Verbeek Hanneke 57
 Vervoort Michiel 162
 Veur Paul W. van der 61
 Vickers Adrian 181, 183
 Vogelsang Irina 55
 Vries Hermine Cornelia de 62
- W
- Waals van der [imię nieznane] 125, 131,
 132, 134
 Wachlin Steven 153
 Waclawek Joanna 14, 57, 87
 Warburg Aby 222
 Warchałowski Jerzy 75
 Warnod André 33, 140, 142, 153
 Warraq Ibn 155
 Waszak Jarosław 57
 Wawrzyniak Andrzej 9, 14, 16, 217, 222
 Wenghart Rudolf 66, 100, 103, 109
 Wichers Hendrik Arend Ludolf (H.A.L. Wi-
 chers) 14, 66, 98-100, 102-104, 127,
 128, 132, 133, 152, 177
 Wiemans Emilie 98
 Wierzbicka Anna 9, 18, 28, 29, 31-34,
 143, 168-170, 175
 Wilhelm Angelique (Henrika Anna Caroli-
 na) Bakker- 100, 103, 108

- Wilhelmina (królowa Holandii) 56, 80, 93, 94, 96, 174, 201
Willems Wim 57
Winet Evan D. 55, 244
Witkiewicz Stanisław Ignacy 123
Witsen Willem 138
Wojda Dorota 176
Wojtkiewicz Mieczysław 33
Wolter (François-Marie Arouet Voltaire) 179
Woroniecki Edward 17, 28-31, 33, 34, 37, 38, 45, 72, 73
Wright Arnold 53, 55, 57
Wrońska-Friend Maria 57, 71
- Y
Yates Helen Eva 179, 187-189
- Z
Zak Eugeniusz 32, 41, 169
Zechenter Witold 88
Zee Tine Schippers-van der 100, 101, 103, 104
Zeijlstra H.H. [imiona nieznane] 136
Zoete Beryl de 201, 202
Zuelzer Gertrud 74, 76, 77
Zuelzer Margarete 76
Zweedijk Willem Johan George (W.J.G. Zweedijk) 128
Zwierzyccki Józef 58